

herbert read

Originalitatea • Frumosul și uritul • Originile formei în artele plastice
• Informalitatea • Forma în arhitectură • Poetul și muza sa • Originile
formei în poezie • Semnificația biologică a artei • Amiaza plină și
noaptea adâncă • Dezintegrarea formei în arta modernă •

originile formei în artă

editura univers

HERBERT READ

THE ORIGINS OF FORM IN ART

Această lucrare a fost publicată pentru
întîia oară în Anglia de către „Thames
and Hudson“, London, sub titlul original

THE ORIGINS OF FORM IN ART

(c) Thames and Hudson 1965

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate
Editurii UNIVERS

ORIGINILE FORMEI ÎN ARTĂ

HERBERT READ

În românește de
C. F. PAVLOVICI

Prefață de
DAN GRIGORESCU

București 1971

Editura UNIVERSITĂȚII

CUVÎNT ÎNAINTE

ESEURILE adunate de Herbert Read în această carte îndreptătesc, fără îndoială, cuvintele unui alt filosof de seamă al artei moderne, Giulio Carlo Argan : „Read... era convins că arta este o componentă necesară a oricărui sistem de cultură... ; pentru el, suprema aspirație a esteticii trebuia să fie aceea de a mijloci o experiență a realității, a individului și a societății umane“. În gândirea istoricului englez al artei, experiența estetică are, într-adevăr, o valoare fundamentală : prin ea, individul se integrează într-un mediu și realizează armonia desăvârșită cu natura și cu societatea. „Dacă se înlătură experiența estetică — scria cândva Herbert Read — se înlătură însăși legătura vitală între om și mediul său social, se nimicește armonia și bucuria existenței.“ Arta dăruiește muncii acel elan creator fără de care forțele brutale ale violenței și ale distrugerii ar triumfa.

Sistemul de gândire al lui Read integrează, astfel, două direcții diferite : pe de o parte, intuiționismul (în autobiografia publicată în 1947, el și-a declarat adeziunea la filosofia lui Bergson), din care reține, în primul rînd, încrederea în capacitatea artei de a pătrunde în profunzimile conștiinței umane și în „straturile mai adînci, unde încep a se prefigura, tulburi, ritmurile individuale ale naturii și însușirile individuale ale omului“ ; pe de altă parte, elanurile unui umanism activ care, socotind arta un produs al lumii sociale, o socotește — în același timp — capabilă să participe la conturarea unor personalități umane, creatoare de valori durabile. Acest amestec între teoriile bergsoniene, care pun constituirea conștiinței estetice pe seama

unor forțe imposibil de definit, și între încrederea în puterea artei de a înnobila spiritul uman, de a contribui la afirmarea unor adevăruri cuprinzătoare, de a contesta orice direcție anti-umanistă produsă de „o societate a arbitrarului și a in justiției”, caracterizează întreaga operă a lui Herbert Read.

În prefața acestei culegeri, Read mărturisea eclectismul gândirii sale, în sensul încercării de a acorda diferite direcții ale filosofiei moderne cu propriul său sistem estetic, în scopul recunoașterii actului de creație ca un act de cunoaștere. Artă este, pentru Herbert Read, un element ordonator, care „din haosul fără formă al pietrelor și al lemnurilor, din lumea obiectelor utile care au fost cele dintâi unelte ale omului primitiv, a plasmuit forma... și a creat, astfel, frumosul”.

Eseul care dă titlul întregii culegeri (publicat în 1960) oferă, de fapt, cheia viziunii lui Read. Artă se definește în momentul în care se depășește necesitatea imediată, când se dobândește „libertatea actului creator”, înțelegându-se prin aceasta desprinderea de orice constrângere exterioară. Concluzie care ar suna, bineînțeles, straniu în complexul gândirii sale (care urmărea, în esență, să stabilească tocmai raporturile artei cu lumea în mijlocul căreia a fost creată), dacă n-am recunoaște aici ecourile filosofiei bergsoniene, captate fie direct, fie prin intermediul altor gânditori din școala celui care a scris *Evoluția creatoare*. Dar ceea ce mi se pare și mai semnificativ e că, pe parcursul întregului eseu (poate mai mult, al întregii opere a lui Read), acestei concepții bergsoniene i se opune în permanență ideea că artă este un produs *conștient* al omului, destinat să transmită un mesaj. Originea artei coincide, pentru Herbert Read, cu originea conștiinței, a rațiunii umane. Ceea ce, de altminteri, determină, în cursul analizelor concrete cărora el supune opere de artă sau chiar curente artistice întregi (precum, mai ales, în cele două *Istorii* ale artei moderne, a picturii și aceea a sculpturii), apariția unor contradicții în gândirea esteticianului. El nu poate susține, în aceste cazuri, ideea *gratuității* actului artistic, pe care o formulase, nu o dată, mai cu seamă în scrierile sale de tinerețe; conținutul rațional al actului de creație se relevă în

scopul declarat sau implicat al operei de artă, în funcția ei de modelare a conștiinței sociale. În același timp, Read a fost unul dintre cei dintâi esteticieni care au înțeles și au comentat fenomenul de pătrundere a artei în viața cotidiană a cetății, așa cum o preconizase *Bernhaus-ul*.

Intr-unul dintre cele mai pătrunzătoare eseuri cuprinse în acest volum, *Amiază și noapte întunecată*, dedicat lui Ortega y Gasset, Herbert Read afirmă tocmai acest *umanism* al celor mai de seamă artiști ai epocii moderne; un umanism care condamnă absurdul civilizației înclinată să supună existența omului unor norme rigide, un umanism care propune idealul unei civilizații raționale, întemeiată pe aspirația de a împlini nevoile spirituale ale omului. Contestând ideile lui Ortega referitoare la arta modernă, Herbert Read se declară, semnificativ, de acord cu punctul de vedere al filosofului spaniol care susținea idealul unei arte active, opusă pasivității, „wertherianismului lipsit de vlagă” pe care i-l reproșa (nu întru totul pe drept, după părerea mea) lui Goethe. Concepția lui Herbert Read despre necesitatea *afirmării* unor idealuri este, mai presus decât oricare alta, definitorie pentru întreaga lui gândire.

Utopismul său (pe care, întru totul justificat, Argan îl punea în relație cu tradițiile moralismului din veacul luminilor) a însemnat, firește, o atitudine de neadeziune la normele sociale impuse de civilizația cunoscută de el. Ceea ce s-a crezut că echivalează cu respingerea *de plano* a politicii s-a dovedit a fi, în realitate, o condamnare a politicianismului, de vreme ce, în 1943, el acuza pe politicieni de dezlănțuirea războiului și propunea elaborarea unui program de cultură, menit să unească „energiile Europei”, să realizeze o „comuniune a tuturor oamenilor de pe acest continent sfișiat”. Artă nu se desparte nici ea (Read o proclamă în *Amiază și noapte întunecată*) de întregul destin al lumii moderne; ea este „legată de dezvoltarea economică și socială a timpului”, împărtășește acele „elemente de revoltă și de disoluție, de violență și de fragmentare, de distrugere și de reconstrucție” ce caracterizează viața Europei occidentale.

E drept că și aici Read revine la concepția lui fundamentală, aceea a dihotomiei artei, înțeleasă deopotrivă ca un act al rațiunii („amiază luminoasă”) și al inconștientului, al intuiției („noapte întunecată”); dar el nu o face pentru a afirma superioritatea celei din urmă. Dimpotrivă, respingând teoriile conform cărora „umanismul ar fi fost propriu numai unora dintre epocile istoriei”, el afirmă permanența idealului umanist care, sub o formă sau alta, cu intensități — e adevărat — diferite, înnobilează cultura tuturor vremurilor.

Arta aparține atât de profund personalității umane încât eseul din 1959 (care figurează în culegerea de față) este intitulat *Semnificația biologică a artei*. Din nou, Read recunoaște necesitatea unei cărți care să se împlinească în perspectiva măsurii umane a tuturor lucrurilor. Anxietatea — care, după opinia lui, „motivează crima și violența” — trebuie contrabalansată de certitudinile datorite de artă, de cultură, de legile logice ale frumosului. Dar, mai presus de toate, artiștii și oamenii de știință pot contribui la edificarea unei lumi a securității individului, a unei lumi ferite de „amenințarea războiului nimicitor”. Acest filosof al artei care a crezut cu neabătută fermitate că forma este definitorie pentru expresia artistică, observa — în 1964, într-o conferință ținută la Kassel și cuprinsă în acest volum, sub titlul *Dezintegrarea formei în artă* — că, dacă dispariția formei nu poate fi decât un fenomen efemer, împrejurările sociale care au generat-o se produc „cu o intensitate crescândă, amenințătoare”. Elocvent, însă, pentru eclectismul gândirii lui Read e faptul că, în patetica demonstrație a necesității unei culturi care să răspundă cu adevărat aspirațiilor unei umanități dornică de frumusețe, el conferă numai artei posibilitatea de a restabili o scară a valorilor reale, deși recunoaște că ierarhiile logice au fost răsturnate nu numai de ezitățile ivite în complicata operație de discernere a prostului-gust de ceea ce reprezintă creația autentică.

Din acest punct de vedere, semnificativă este concepția despre originalitate pe care Herbert Read o formulează în tradiția lui Van Gogh, de pildă: ea nu trebuie confundată cu capaci-

tatea de a spune *altfel* un lucru știut (ceea ce ar echivala cu meșteșugul artistic concret), ci se cuvine a fi recunoscută în puterea de a descoperi un element nou al lumii exterioare sau al celei lăuntrice a artistului. „Geniul — spune Read, citîndu-l pe Wordsworth — este introducerea unui element nou în universul intelectual.“ Din această perspectivă, luminează el conceptele tradiționale ale *frumosului* și *urîtului* pe care arta ultimelor secole le-a reinterpretat adesea. Contestînd valoarea obiectivă a opoziției romantice (reluată, într-un fel sau altul, de teoriile mai recente), Herbert Read visează la o sinteză a sentimentului și a ideii în cuprinsul expresiei artistice. Sinteza cu atît mai amplă, cu cît — așa cum crede Read — omul modern este intens solicitat de imaginile unei lumi neliniștite, în care știința introduce proiecția unor cifre abstracte, a unor ecuații prea complexe „pentru a mai sugera realitatea“, iar arta asistă la pulverizarea formei. Fără îndoială, se poate replica, în acest timp al zborurilor prin spații, că tocmai aceste abstracțiuni ale cifrelor au făcut posibilă lărgirea orizontului de cunoaștere al omului, că alte zone ale lumii sensibile au fost cuprinse de simțurile lui. Că arta, încercînd a tălmăci sentimentele unei întregi umanități care asistă — tulburată — la uimitoarele învolburări ale distanțelor (nebănuite în anul în care Read își publica eseul), aruncă astăzi punți spre lumea „abstracțiunilor“ științei pe care le integrează în expresia estetică. Ceea ce, însă, nu modifică esența problemei asupra căreia medita Herbert Read, cu aproape un deceniu în urmă: există primejdia, în cuprinsul unei arte care urmărește numai obiectivarea lumii interioare a artistului, fără să încerce a o echilibra prin asimilarea unor imagini ale universului exterior (echilibru pe care Read îl reclamă adesea), de a rupe legăturile cu lumea concretă.

Chiar dacă fenomenul nu se produce în detaliu așa cum și-l imagina Read (pentru că îi lipseau elemente puse la îndemînă abia de știința și de arta ultimilor ani), el reprezintă o realitate pe care au semnalat-o, după aceea, mulți critici de artă.

În ultima vreme, opera lui Herbert Read a devenit mult mai familiară cititorului român. Ea mijlocește un contact cu ideile unui intelectual care (folosind tot o definiție a lui Giulio Carlo Argan) concepea cultura ca pe o formă a luptei „celui ce veghează împotriva somnului; a curajului împotriva fricii; a luminii împotriva coșmarului“. Volumul de față contribuie, fără îndoială, la înțelegerea mai precisă a ideilor (și a paradoxurilor) în concepția celui care a proclamat statornic idealul unei arte și a unei culturi destinate omului și aspirațiilor sale cele mai nobile.

Prin mijlocirea acestei cărți, figura unui umanist adevărat al veacului al XX-lea, afirmînd primordialitatea rațiunii în actul creației artistice, se conturează mai precis în ochii noștri.

DAN GRIGORESCU

PREFAȚIA

Acest volum constituie încă o dovadă a constanței mele căutări după un principiu social, la drept vorbind biologic, în artă. Artă are o mulțime de funcțiuni, cele mai multe din ele îndeajuns de evidente și încântătoare. Persistența ei ca activitate obștească, din timpul celor mai vechi măturii ale civilizației până în epoca noastră dezordonată, ar părea să indice un rol esențial în dezvoltarea omului. Că un astfel de rol nu este pur figurativ, ci activ în izvoarele cele mai adânci ale cunoașterii, este evident pentru fiecare mare filosof de la Platon la Cassirer. Artă reprezintă capacitatea dată omului de a separa o formă din haosul involburat al senzațiilor sale, și de a contempla această formă în unicitatea ei. Cum apare însă o astfel de capacitate? În ce moment din evoluția conștiinței umane s-a ivit forma, printr-o misterioasă alchimie, din indiferența sau indeterminarea perceptuală? Henry Focillon, singurul care s-a aventurat în acest domeniu al esteticii esențiale, sugerează că viața însăși este un creator de forme și, într-adevăr, în acest sens nu există nici o deosebire între viață și artă. „Viața este formă, iar forma este modalitatea vieții. Relațiile care leagă între ele formele din natură nu pot fi pur întâmplătoare, și ceea ce numim «viața naturală» este de fapt o relație între forme, atât de inexorabilă încit, fără ea, această viață naturală n-ar putea să existe. Același lucru se întâmplă și cu artă. Relațiile formale

dintr-o operă de artă și cele dintre diverse opere de artă constituie o ordine și o metaforă pentru întregul univers.“¹

Formularea pe care o dau eu acestui adevăr nu va fi atât de metaforică, nici atât de elocventă ca cea a lui Focillon, dar cred că scopul meu este același — să identific arta cu însăși forța vieții, în măsura în care această forță realizează în conștiința umană statornicirea ființei. Această ultimă expresie amintește de metafizica lui Heidegger, cum pe bună dreptate ar putea să se amintească, deoarece și el, în măsura în care sînt în stare să-i înțeleg gîndirea dificilă, atribuie artei aceeași funcțiune.

În general, intenția acestor cercetători ai subiectului, și a altora (aș fi putut să-i menționez pe Conrad Fiedler și Wilhelm Worringer, dar numele lor se vor ivi din cînd în cînd în textul meu) este de a elibera arta de rolul secundar și la urma urmei trivial, atribuit ei de filosofia tradițională, și de a o face principalul instrument al cunoașterii realității.

Unele din aceste eseuri sînt indirect îndatorate operei a doi colegi (care sînt și prietenii mei). Primul este Lancelot Law Whyte, fizician care a susținut într-o serie de cărți și conferințe că *natura este esențialmente formatoare* — că un singur „principiu unitar“ sau „tendință ordonatoare“ se manifestă în fizică, biologie și psihologie. Whyte ar extinde același principiu la sfera artei, discriminarea estetică fiind prima manifestare conștientă a principiului unitar în artefactele omenești.

Cel de al doilea coleg este Adrian Stokes, un cercetător al artei cu o excepțională cunoaștere a psihanalizei. În cinci cărți înrudite, publicate în ultimii zece ani, Stokes, aplicînd teoriile psihanalitice ale Melaniei Klein, a demonstrat că impulsul de bază în creația artistică este căutarea coerenței sau a clarității formei, și că acest impuls este o încercare subconștientă de a restabili sau reconstitui unitatea armonioasă a relației elementare mamă-copil. Aceasta este o formulare foarte simplificată

a unei teorii oarecum complicate, deoarece ceea ce se reconstituie nu e atît o legătură emoțională cît o înțelegere senzuală a ceea ce se numește obiectul în totalitate, obiectul în totalitate fiind o amintire inconștientă a sînului mamei.

Propria mea abordare a subiectului, se va vedea, este mai eclectică, dar dovezile ce provin din aceste două direcții cu totul deosebite se vor adăuga abordării mele proprii distincte.

Cele mai multe din eseurile adunate aici au fost publicate mai înainte în diverse reviste, așa cum se indică în nota de subsol de pe prima pagină a fiecărui eseu. Aș vrea să-mi exprim gratitudinea față de redactorii acestor reviste pentru ospitalitatea paginilor lor. De asemenea, țin să mulțumesc membrilor consiliului de administrație al Centrului de Studii Superioare de la Universitatea Wesley (Middletown, Connecticut) pentru posibilitatea care mi-au dat-o, în timpul perioadei de funcționare ca cercetător științific la acel Centru, să scriu unele din aceste eseuri și să revizuiesc restul.

Decembrie 1964

H. R.

ORIGINALITATEA

Originalitatea nu este străduința de a ne deosebi de alții, de a da la iveală ceva cu totul și cu totul nou; ea este puterea de a înțelege (în sensul etimologic) originea, propriile noastre rădăcini cît și ale lucrurilor.

MAX RAPHAEL

„NIMIC nou sub soare“, — cît de des auzim această zicală rostită poate cu scopul de a consola pe cei lipsiți cu desăvîrșire de darul descoperirii sau, și mai probabil, pentru a descuraja căutarea adevărurilor ce ar putea să ne tulbure automulțumirea! Zicala este atît de convenabilă, încît Sir Thomas Browne n-a inclus-o în cartea sa *Pseudodoxia Epidemica sau Erorile comune (Vulgar Errors)*, după cum nici Charles Lamb în ale sale *Sofisme populare (Popular Fallacies)*. Din antichitate și pînă în zilele noastre a intrat în obiceiul filosofilor și moralistilor să se încrunte ori de cîte ori este vorba de inovație în religie sau în artă. Numai în știință și în tehnologie inovația sau invenția au fost recunoscute ca un principiu al vieții însăși.

Și totuși dorința inconștientă de noutate este unul din cele mai puternice impulsuri ale bărbatului sau ale femeii de rînd: dorința de mode noi în îmbrăcăminte sau mobilă; de bucate necunoscute sau de peisaj exotic. Și oare instinctul de procreare nu este expresia unei dorințe pentru cel mai original dintre toate lucrurile, o nouă ființă omenească, un membru identificabil al speciei și nu (ne rugăm noi) o dublură a noastră sau a oricărui altcineva?

Mă voi ocupa în această carte mai ales de problema originalității în artă, dar analogia de ordin biologic nu

este lipsită de semnificație. Ni se spune că pornirea cea mai de seamă în evoluția regnului animal este nevoia speciei de a se reproduce și, cu toate că o specie se poate împărți, sub influența selecției naturale, în sub-specii, diferențiindu-se astfel de sine însăși, procesul este explicabil prin referire la factori materiali: deosebirea de categorie se transformă într-un imens, dar calculabil număr de deosebiri de grad. În afară de o înlănțuire de cauze și efecte materiale căreia îi spunem selecție naturală, nu există aici, în sensul pe care îl atribuim noi cuvântului, nici un fel de originalitate. Dar știința evoluției a mai descoperit, pe lângă selecția naturală, apariția accidentală a „monștrilor” sau a mutațiilor întâmplătoare care duc uneori la nașterea a ceea ce biologul american Goldschmidt numește un „monstru promițător”¹, o anomalie imprevizibilă și nesupusă calculului, un lucru nou, proaspăt creat și care, într-un mediu favorabil, se poate statornici. Nu trebuie să insistăm, însă, asupra acestei analogii, deoarece monstrul promițător al evoluției nu numai că este foarte rar dar, câteodată, el este degenerat sau ultimul animal dintr-o serie fără urmași.

Originalitatea în evoluția intelectuală — și în mod particular în istoria gândirii unui ins — are o semnificație mult mai mare decât o poate sugera această analogie. Principala utilitate a mărturiei biologice constă în a arăta că fenomenul originalității nu este nefiresc, străin naturii lucrurilor.

Este momentul să formulăm o definiție preliminară a ceea ce înțelegem prin originalitate în procesele intelectuale și, mai ales, a ceea ce se înțelege prin originalitate în artă. Este originalitatea o calitate generală care poate fi izolată și astfel definită, sau, mai degrabă, un eveniment imprevizibil de care legăm speranțe fără a-l putea chema?

Răspunsul adecvat la aceste întrebări ar implica o lungă incursiune în psihologie și mai ales în psihologia artistului. Pentru a evita acest lucru, voi recurge la una sau două metafore cu credința că ele îmi vor exprima

gîndul într-un mod mai eficace decît o analiză științifică. Poate că nu e vorba decît de o singură metaforă, dar voi compara felul în care a fost tratată ea de către un poet chinez din secolul al IV-lea și de un pictor elvețian din secolul al XX-lea. Poetul chinez este Lu Chi. El a scris un poem în proză despre arta literară, *Wen Fu*, care a fost tradus, însoțit de un comentariu, de către profesorul E. R. Hughes². Este un document fascinant, de numai 15 pagini în traducerea englezească, dar de o claritate și o concizie care fac de rușine știința modernă. Nu cred ca psihologia occidentală să fi dat ceva în plus, ca valoare, în explicarea procesului artistic.

La sfîrșitul poemului, Lu Chi ajunge la problema inspirației și voi cita paragraful așa cum a fost tradus de profesorul Hughes :

1. Cît privește interacțiunea dintre stimul și răspuns, interferența dintre flux și blocarea fluxului,
2. apariția lor nu poate fi împiedicată, dispariția lor nu poate fi oprită ;
3. lucruri tainice dispar ca umbrele și, ca ecourile trezite, se reîntorc la viață.
4. Din izvorul naturii vine iluminarea. Unde sînt, atunci, dezordinea și absurditatea ?
5. Țîșnește gîndul din suflet, un izvor de cuvinte se află pe buze și dinți :
6. dezlănțuire de mlădițe plătînde ce se înghesuie într-o abundență nediferențiată din care numai mătasea și penelul pot alege³
7. un model înnobilit pentru a satisface ochiul, o muzică îndepărtată copleșind totuși urechea.

Este aici imaginea unui proces cu dublu sens, flux și reflux, cu o alternanță asupra căreia poetul sau pictorul nu au nici un control. Sursa este ascunsă în subconștient

și fluxul este eliberat nu de voință, ci de natură, adică de atingerea unui anume grad de promptitudine, atenție sau maturitate. Există un tratat despre arta japoneză a tragerii cu arcul⁴, care intră în detaliile acestui subiect, susținând că momentul cel mai greu de realizat la tragerea cu arcul este tocmai această așteptare a eliberării firești a corzii, moment ce vine cu seninătate și detașare, în absența totală a efortului. Fluxul inspirației începe exact în același fel și aduce cu el, așa cum spune Lu Chi, un izvor de cuvinte pe care poetul le află în chip neașteptat pe buzele și pe dinții săi. Acum urmează etapa finală și, probabil, cea mai importantă din procesul artistic. Poetul trebuie să aleagă în această abundență nedi-ferențiată, adică să se hotărască pentru un model care încântă simțurile — imagini ce satisfac ochiul, muzică ce copleșește urechea — iar acest lucru el îl realizează cu unelte meșteșugului său, cu penelul pe mătase sau, am spune noi, cu pana pe hîrtie. În această etapă este necesar talentul, ceea ce Lu Chi numește „regulile exprimării și structurarea muzicală a scrisului“.

În tratatul lui Paul Klee despre arta modernă⁵, aproape tot atît de scurt și de pregnant, găsim o imagine asemănătoare. Crearea unei opere de artă este comparată cu creșterea unui arbore cu rădăcinile în pămînt și coroana în aer. Dinspre rădăcinile ramificate ale copacului seva se revarsă ca un flux înspre trunchi, simbolizînd artistul care își modelează, din toată această revărsare, viziunea ce se desface și se desfășoară cum se desfășoară coroana din trunchiul arborelui. Din nou imaginea fluxului, a unui flux care alternează după anotimp, fără efort conștient, dar în imaginea lui Klee avem în plus ideea transformării, ideea că arta nu este o reflectare în oglindă a unei realități date, ci transformarea unui element (cu rădăcinile ascunse în subconștient) într-un alt element (conștientizat în timp și spațiu). Artistul este doar o albie a cărei singură funcțiune este de a conduce forțele naturii în formele artei.

Metafora lui Klee este aproape aceeași cu a lui Lu Chi și la prima vedere s-ar părea că nici una din ele nu lasă mult loc pentru ceea ce ar putea fi numit originalitate. În ambele metafore rolul artistului pare a fi pasiv — o albie sau o conductă prin care forțele curg dintr-un domeniu al realității în alt domeniu al realității sau, în termeni de psihologie, de la subconștient la conștient. Acesta este probabil punctul cel mai subtil care trebuie sesizat în discuția noastră; mă refer la deosebirea dintre un eveniment de care artistul este responsabil în mod conștient și unul în care artistul este un instrument pasiv. Noi nu atribuim moașei crearea copilului pe care-l aduce pe lume; există oare vreun motiv în plus pentru a atribui artistului crearea operei de artă pe care el o naște în mod spontan, producerea gândului ce țîșnește din suflet?

Metaforele noastre riscă să devină oarecum confuze, deoarece artistul își este sieși moașă. Dar oare el a conceput copilul pe care-l aduce la viață? După Lu Chi și Klee, nu! „Poziția sa este umilă, spune Klee, iar frumusețea coroanei nu este frumusețea sa. El este doar un canal.“ „Acest lucru care este în mine, strigă Lu Chi, dar pe care nici unul din eforturile mele nu-l poate ucide.“ „Starea-lucrului-de-a-fi-în-mine“ este, după profesorul Hugues, transpunerea literală. „Pentru ce de atâtea ori îmi dezmiere pieptul gol din milă pentru mine însumi? Atît de neștiutor sînt de ceea ce face să se deschidă și să se închidă ușa!“ Cred că atît Lu Chi cît și Klee admit că ceea ce vine din subconștient n-a fost văzut niciodată mai înainte, și în acest sens el este original; dar acest lucru nu corespunde cu ideea noastră modernă despre subconștient ca un depozit de experiențe și instincte, individuale și colective, refulate. Mai există posibilitatea, în orice caz în explicarea de către Lu Chi a procesului artistic, ca originalitatea să apară o dată cu tratarea conștientă a materialului eliberat din subconștient, în procesul judecării și discriminării, al „structurării“ materialului. Supuși dar acestor condiționări ce vor fi re-

luate în cursul discuției noastre, se pare că am ajuns la o definiție preliminară a originalității, definiție care, admitînd fenomenul originalității ca obiect concret sau eveniment explicit, refuză să acorde artistului vreun merit, exceptînd poate o oarecare îndemînare obstetrică. Fără îndoială, nu acesta este sensul acceptat al termenului, deoarece, în accepția modernă, originalitatea este înțeleasă ca un dar unic, o însușire a unei persoane de un tip cu totul special.

Această concepție modernă despre originalitate începe cu mișcarea romantică. Goethe și Schelling, Kierkegaard și Coleridge au vorbit adesea despre natura spontană a oricărei înțelegeri a adevărului și mai ales despre natura spontană a oricărui act de creație în artele frumoase. Bineînțeles, așa cum am și remarcat, spontaneitatea în sine nu este o garanție a originalității; este de ajuns să avem în vedere operațiile spasmodice ale memoriei, adică, recuperarea tocmai a ceea ce nu este original, pentru a înțelege necesitatea căutării altei trăsături distinctive. Din același motiv am înlăturat și subconștientul ca sursă de originalitate; nu numai că subconștientul, așa cum îl definesc psihanaliștii, este un rezervor de experiențe trecute și uitate, dar arta și gîndirea, în măsura în care sînt originale, reprezintă produse ale proceselor conștiente. „Arta, după cum spune Vivante⁶, departe de a fi non-conștientă, este o cucerire a conștientului (o discriminare, după Lu Chi). Ori de cîte ori intrăm în domeniul artei, impresiile noastre obscure devin inteligibile și tocmai acest lucru ține de esența creației artistice.” În ciuda caracterului lor stimulator și a interesului pe care-l prezintă, acele forme ale artei moderne care se bazează pe proiecția automată a viselor și a imaginației nu sînt, în sensul propriu al cuvintelor, nici creatoare, nici originale. Nu condemn, așa cum se va vedea pe măsură ce voi continua, toate operele de artă care au fost produse între cele două războaie ca manifestări ale suprarealismului. Dimpotrivă, cred că acum ne aflăm în situația de a distinge între ceea ce rămîne plicticos pentru că a

fost automat și neînhibat, și ceea ce rămîne încă interesant întrucît a reprezentat o revelație originală. Indiscutabil, artiștii înșiși n-au știut întotdeauna cînd se aflau angajați într-o cucerire a conștientului, sau cînd exploatau doar subconștientul sau, mai degrabă, cînd lăsau liberă „dezlănțuirea mlădițelor plăpînde“. În primele picturi ale lui Chirico, de exemplu, și în general în opera lui Paul Klee, devenim conștienți de „un model înnobilit pentru a satisface ochiul“, dar eu nu găsesc aceeași valoare pozitivă în fanteziile arbitrare ale lui Salvador Dali.

Să încercăm să definim originalitatea ca un fenomen ce nu a existat înaintea unui moment specific în timp, și care este în acel moment adus la viață, „dezvoltat“ de rațiune ca imagine sau eveniment. Dacă reacția de care devenim conștienți este materială sau imaterială, plastică sau conceptuală, operă de artă sau observație, lucrul acesta nu ne interesează pentru moment. Noțiunea de „aducere la viață“ trebuie însă lămurită. Ea înseamnă mai mult decît crearea unei stări de conștiență în unul sau mai mulți indivizi. Într-un sens intuitiv sau mistic, noi putem fi conștienți de domeniul esențelor — idei, calități, atribute, care sînt prea universale pentru a fi localizate. Ele sînt „intangibile“, dar nu inimaginabile. Ceea ce este necesar pentru a constitui originalitatea, este conversiunea esenței noționale într-un material concret și faptic — în cuvinte, de exemplu, sau în forme din lemn sau piatră, în suprafețe de culoare sau vibrații de sunet. Gîndirea poate fi originală, ea este întotdeauna originală, argumentează Vivante, dacă se ocupă cu realitățile, căci realitatea cuvintelor este esențialmente realitatea vieții. Noi ne dovedim sau ne-am dovedit în decursul a lungi perioade de timp simțul realității prin crearea unui simbol clar și adecvat — sunetele vocale, fixate de fapt în cuvinte — pentru fiecare experiență izolată și clarificată. Fiece cuvînt a fost cîndva o operă de artă originală, sau parte dintr-o structură vocală complexă care a însemnat o operă de artă originală. Deși rar, mai creăm încă unele cuvinte originale, nici unul totuși cu in-

tensitatea magică pe care le-au dat-o strămoșii noștri primitivi. Poetul rămîne, cu toate acestea, cel care poate folosi cuvintele cu o funcțiune magică, în general prin combinarea lor în așa fel încît să servească drept simboluri descriptive pentru noi intuiții, noi emoții, zone mai largi ale conștientului. În acest sens definea Hölderlin poezia ca „statornicire“, ca posibilitate de a da realitate și substanță intuițiilor și emoțiilor omenești prin actul *denominării*. „Ceea ce rămîne este statornicit de către poeți.“⁸

Poetul poate fi un creator de cuvinte noi — Shakespeare a adăugat limbii cîteva cuvinte noi, iar Coleridge și mai multe —, dar ceea ce inventă el este mai adesea un sens nou. Poetul schimbă înțelesul unui cuvînt existent, sau creează un înțeles nou printr-o combinație de cuvinte neobișnuită. Și aici este, așa cum spunea Owen Barfield, „unul din punctele fixe prin care talentul, *originalitatea* unui poet intră în lume mai întîi“. Citez în continuare din acest critic pe nedrept neglijat :

„Se va obiecta poate că această insistență asupra sensurilor cuvintelor izolate este o manieră prețioasă și diletantă de a face critică. De fapt însă (sentențios cum și trebuie să sune), adevărul stă tocmai invers. Cuvintele ale căror sensuri sînt relativ stabile și consolidate, cuvintele care pot fi definite — adică cele care sînt folosite exact cu aceeași conotație de către vorbitori deosebiți — sînt *rezultante*, *lucruri devenite*. Aranjarea și rearanjarea unor astfel de termeni univoci într-o serie de afirmații este funcția logicii, al cărei obiect este elucidarea și eliminarea erorii. Poeticul nu are nimic de-a face cu aceasta. El se poate manifesta numai ca *sens proaspăt* ; el operează esențialmente *în interiorul* termenului particular pe care îl creează și-l re-creează prin magia noilor combinații... Astfel, relația poetului cu termenii este aceea de creator. În această creare a termenilor — indiferent dacă rezultatele sînt durabile sau trecătoare — putem ghici poeticul însuși.“⁹

Întreaga mea demonstrație ar putea să fie dusă la acest nivel lingvistic numai dacă ne-am putea bizui pe posesia comună a unui sănătos simț al funcției magice a cuvintelor în poezie. Dar nici un material folosit de omenire în scopuri creatoare nu a ajuns atât de depreciațat ca limbajul. El este acum o îngrămădire informă, din care poezia poate fi distilată numai prin procese oarecum complicate. Într-adevăr, poezia se bazează astăzi, într-o măsură considerabilă, pe ceea ce s-ar putea numi forța vizuală; ea este descărcarea electrică ce are loc atunci când două sau mai multe imagini opuse dar în raporturi între ele sînt puse alături :

*Rat's coat crowskin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves...**

Prin imaginile pe care le semnifică cuvintele, magia este evocată, ea nefiind însă transmisă prin cuvintele înseși. Cuvintele de tipul „piele de cioară” sînt originale în măsura în care un cuvînt poate fi original în vremea noastră, adică nefamiliare. La origine, însă, fiecare cuvînt era original, folosit pentru prima oară și adoptat de o comunitate de ființe omenești ca simbol magic. O limbă străină mai poate fi magică pentru noi, cum se întîmplă atunci cînd ascultăm o poezie sau un spectacol de operă într-o limbă necunoscută. *Vulgata*, așa cum e folosită în ritualurile religioase, e posibil să mai aibă ceva din această atracție magică, deși sensul cuvintelor este vag înțeles, sau poate tocmai din această cauză, sau poate pentru că sensul nu e destinat a fi înțeles printr-o lectură superficială. Un european modern, arată Owen Barfield, „poate să-i citească pe Platon și Aristotel din scoarță-n scoarță, să scrie cărți chiar despre filosofia lor și asta

* Blană de șobolan, piele de cioară, încrucișate doage / În cîmp / Purtîndu-se așa cum se poartă vîntul....



fără a înțelege o singură frază. În afară de cazul în care are destulă imaginație și destulă forță de a se detașa de sensurile stabilite sau de schemele de gândire ale propriei lui civilizații, care să-i permită sesizarea sensurilor termenilor fundamentali — de fapt în afară de cazul în care are forța nu numai de a gândi, ci și de a nu gândi — el, pur și simplu, va reinterpreta, în termenii cugetării ulterioare, ceea ce spun cei doi filosofi. Dacă nu face nimic altceva decât să caute a deduce sensul unor termeni ca *arche*, *logos*, *psyche*, *dynamis* etc., din contextul general, dacă nu e în stare să simtă, mai degrabă, felul în care acești termeni *au luat ființă din natura esențială a conștiinței globale grecești*, poate să citească pagini peste pagini de tipărituri grecești, să fie încântat de ele, dar nu va cunoaște nimic mai mult decât umbra sensului din limba greacă.“¹⁰

Atunci când începem să evaluăm la primul contact calitatea poeziei străine, în special a celei latine și grecești, cuvintele au o însușire magică, chiar dacă o numim altfel. Mathew Arnold vorbea despre „noblețea“ limbii lui Homer, despre „o strălucire absolut seducătoare“; poezia sa, spunea el, are „liniile pure ale orizontului ionian, transparența lichidă a cerului ionian“.

Astfel de metafore nu sînt evocate prin conotațiile logice ale cuvintelor, ci prin faptul că ele, cuvintele, sînt folosite cu prospețime originară, adică, ca atunci cînd au fost inventate la început. Este și marea calitate a lui Shakespeare: el dă impresia că folosește cuvintele pentru prima oară sau, în orice caz, pentru prima oară într-un anume context. Aceasta este, cum se spune, originalitatea sa.

*In such a night as this,
When the sweet wind did gently kiss the trees
And they did make no noise, —
In such a night*

*Stood Dido with a willow in her hand
Upon the wild sea banks, and waft her love
To come again to Carthage, **

Cuvintele dintr-un astfel de pasaj sînt simple, cea mai mare parte monosilabice. Și doar „Dido” și „Cartagina” introduc o notă exotică. Originalitatea, originalitatea lui Shakespeare, constă în combinarea muzicală a acestor sunete comune, în jocul subtil al aliterației, al corespondențelor vocale, al ecourilor consonantice; putem analiza magia și eticheta cu termenii noștri tehnici grosolani, elementele constitutive ale ei, dar prin aceasta nu explicăm actul de discriminare sau de discernere care a adus cuvintele în această combinație particulară. Acest lucru nu poate fi explicat prin nici un fel de procedeu analitic, prin nici un fel de apel la tradiție sau educație; secretul aparține mărcii unice a personalității lui Shakespeare, simțul său absolut pentru forma adecvată.

Să reflectăm pentru o clipă asupra însușirii opuse pe care o pot avea cuvintele, asupra banalității lor, a „uzării” sau a efectului lor obosit. De astă dată le numim „clișee”, adică șabloane, cuvinte stereotipe, copii cărora le lipsește exact calitatea de unicitate sau originalitate.

Dușmanul cel mai mare al originalității este, probabil, *Zeitgeist*-ul, acel spirit infiltrat într-o țară care, într-o anume epocă, și-a silit artiștii de toate categoriile, în mod inconștient, să adopte un idiom comun, să renunțe la alegerea personală a limbajului. Sîntem obișnuiți astăzi, de exemplu, cu tipul următor de vers:

*Out of this, out of the first incision
Of mortality on mortality, there comes
The genuflexion, and the partition of pain*

* Într-o astfel de noapte,
În care vîntul îndrăgostit săruta ușor arborii
și nici un zgomot nu făceau aceștia,
Într-o astfel de noapte
Cu o ramură de salcie în mînă, Dido stătea dreaptă
Pe malurile sălbaticiei mări, și semnala iubitului
Să se întoarcă iar la Cartagina,

*Between man and God ; there grows the mutual action,
The perspective of the vision.
Out of this, out of the dereliction
Of a mild morning, comes the morning's motive,
The first conception, the fusion of root and sky ;
Grow's the achievement of the falling shadow,
Pain's patient benediction.**

Este un fragment dintr-o piesă de Christopher Fry¹¹, dar nu în mod nejustificat ați fi putut presupune că vine dintr-o piesă de T. S. Eliot. Eliot a intrat primul pe scenă cu acest idiom special, dar chiar așa fiind, nu găsesc nimic foarte personal în el (personalitatea lui Eliot se exprimă într-un alt tip de idiom din care am dat deja un exemplu). Dar *Zeitgeist*-ul este de obicei mai insidios decât acesta și nu-i recunoaștem vocea decât după ce ne-am îndepărtat mult de el. Astăzi, nu putem citi cu plăcere versurile lui Bowles sau Rogers, populare pe vremuri, și citim cu destul de puțină plăcere din Campbell ori Moore, sau din Southey ori Hunt; totuși, pe vremea lor (care a fost vremea lui Wordsworth și Coleridge, Shelley și Keats), ei păreau să reprezinte versul tipic, *influential* al epocii. „Cititorul, scria Coleridge în zilele sale de dezamăgire, trebuie să se familiarizeze cu stilul de compoziție general, care, pe atunci, era considerat poezie, pentru a înțelege și a-și explica efectul produs asupra-mi de *Sonete (Sonnets)*, de *Monodie la Matlock (Monody at Matlock)* și de *Speranța (Hope)* lui Bowles; pentru că este specific talentului original să devină din ce în ce mai puțin *șocant*, proporțional cu succesul său în perfecționarea gustului și judecății contemporanilor.”¹² Citim astăzi Sonetele lui Bowles și ne întrebăm ce ar fi putut să fie „șocant” vreodată în ele;

* Din aceasta, din prima incizie / A mortalității în mortalitate, vine / Genuflexia și divizarea durerii / Între om și Dumnezeu; din ea crește acțiunea reciprocă, / Perspectiva viziunii. / Din aceasta, din abandonul / Unei dimineți blinde, vine mobilul dimineții, / Prima concepere, fuziunea dintre rădăcină și cer; / Din ea crește umbra în descreștere, / Binecuvântarea răbdătoare a durerii.

iar dacă Bowles și-a impresionat contemporanii ca „original“, atunci originalitatea este un lucru deosebit de ceea ce ne închipuim noi că ar fi.

Este, așadar, originalitatea doar un contrast față de stilul tipic al unei epoci, destinat el însuși să cadă la nivelul locului comun, pe măsură ce este acceptat de un public mai larg? Aceasta ar putea fi o generalizare convenabilă, dacă n-ar exista acea deosebire între talentul care își păstrează strălucirea — așa cum și-a păstrat-o talentul lui Shakespeare —, și talentul care, pur și simplu, se ofilește, așa cum s-a ofilit cel pe care Coleridge îl găsea la Bowles. N-avem nevoie, totuși, să-l comparăm pe Bowles cu Shakespeare; el are un discipol în Coleridge însuși. Ce a descoperit discipolul din ceea ce nu-i transmisese maestrul prin scris?

Mare parte din poezia lui Coleridge nu se ridică, atât în ce privește sentimentul cât și expresia, decât într-o măsură moderată deasupra celei a lui Bowles. Apoi, pe neașteptate, pe spațiul restrâns a doi sau trei ani, aripile îi sînt desfășurate și el atinge înălțimile Parnasului, scriind *Cîntecul bătrînului matroz* (*Rime of the Ancient Mariner*), *Christabel*, *Kubla Khan*. A devenit oare Coleridge, pentru un moment, mai inteligent, mai priceput în tehnica versului, discipol mai conștiincios al tradiției poeziei engleze? Evident, nu. El a fost vizitat de o inspirație poetică, de o stare de spirit inspirată, în care cuvintele au venit așa cum trebuie să vină și „în care toate imaginile au apărut în fața sa drept obiecte, paralel cu producerea expresiilor corespunzătoare, fără senzația sau conștiința efortului“. Aceasta este starea de inspirație, „iluminarea din izvorul Naturii“, și tot aceasta este starea de creație; dar, așa cum descoperirea Coleridge, ea nu înseamnă totul. Coleridge fu întrerupt de vizita unei persoane din Porlock, iar cînd se întoarse la pană și la hîrtia sa, fluxul fusese blocat. Nu mai fu în stare să-și redobîndească inspirația.

La acest nivel lingvistic, existența originalității este evidentă. Care este atunci acuzația împotriva ei? Voi

examina două interpretări ale procesului de creație, una în sfera poeziei, cealaltă în sfera picturii. Se va vedea că ambele ajung să înlocuiască noțiunea de originalitate cu cea de dezvoltare sau tradiție, adică cu noțiunea unei evoluții neîntrerupte de vreo mutație, cu noțiunea unui control conștient al procesului de creație.

Voi începe cu punctul de vedere al lui T. S. Eliot, poet a cărui operă am folosit-o în ilustrarea temei mele; el se găsește în *Introducerea sa (Introduction) la Poeme alese (Selected Poems)* de Ezra Pound¹³. Nu este singurul loc în care Eliot discută problema. La drept vorbind, s-ar putea spune că toată opera sa critică se concentrează asupra relației dintre „Tradiție și talentul individual“, pentru a repeta titlul unui eseu în care formulează, pentru prima oară, teza. Dar în acel eseu el s-a ocupat doar de generalități. În cazul lui Pound, T. S. Eliot avea în față sarcina de a apăra sau de a justifica un poet a cărui operă o admira mult, dar un poet pus sub acuzațiile de modernism, excentricitate și abuz de libertate, într-un cuvânt, de originalitate. Cum se puteau împăca lucrurile?

Mai întâi printr-un contraatac: „Versificația lui Pound este contestabilă pentru cei ce-i aduc obiecția de «modern», întrucât aceștia nu au suficientă educație (în poezie) ca să înțeleagă dezvoltarea“. Modernismul lui Pound este o iluzie adică, sau, cel puțin, o neînțelegere. Dar să vedem cum își prezintă Eliot demonstrația.

„Poeții, spune el, pot fi împărțiți în poeți care dezvoltă tehnica, în poeți care imită tehnica și în poeți care o inventă. Când spun «inventă», continuă Eliot, aș folosi ghilimetele pentru că invenția, dacă ar fi posibilă, ar fi ireproșabilă. Termenul este inexact doar pentru că «invenția» este imposibilă. Vreau să spun că deosebirea între «dezvoltare» și «monstru», în poezie, este fundamentală. În sensul folosit în floricultură, există două tipuri de «monștri» în poezie. Unul este imitația dezvoltării, celălalt — imitația unei idei de originalitate. Primul este un loc comun, un produs nefolositor al civilizației, al doilea este potrivit vieții.“

Mă opresc aici pentru a atrage atenția că Eliot nu pare să fi auzit de „monstrul promițător” al savantului evoluționist. Dacă există monștri promițători în viață, nu pot exista și în literatură ?

Eliot continuă : „Poezia, care este originală în mod absolut, este proastă în mod absolut ; ea este «subiectivă» în sensul rău, fără nici o legătură cu lumea la care apelează.

Cu alte cuvinte, originalitatea nu este, în nici un caz, o simplă idee în critica poeziei. Adevărata originalitate este pur și simplu dezvoltare ; iar dacă este o dezvoltare autentică, ea poate apărea în cele din urmă atât de inevitabilă, încât ne duce aproape la negarea oricărei însușiri de «originalitate» a poetului. Acesta a făcut doar lucrul ce urmează în mod necesar.”

Descopăr un anume echivoc în întrebuintarea, aici, a formulei „ce urmează în mod necesar”. Trebuie să presupunem sau că T. S. Eliot era un materialist dialectic pentru care fiecare eveniment este o verigă dintr-un lanț cauzal, sau că „lucrul ce urmează în mod necesar”, deși imediat după un lucru anterior, este un lucru oarecum diferit. Dar, dacă este oarecum diferit, în măsura aceasta și este el original.

Eliot continuă prin a sugera că „originalitatea lui Pound este veritabilă, prin faptul că versificația sa reprezintă o dezvoltare logică a versului predecesorilor săi englezi”. Din nou trebuie să întreb dacă o dezvoltare „logică” este o dezvoltare deterministă, sau admitem o logică „simbolică”, mai puțin rațională ? „Confundăm sub același nume, spune Eliot, pe cei ce sînt revoluționari, întrucît ei dezvoltă în mod logic și pe cei ce sînt «revoluționari» pentru că inovează în mod illogic.” Și adaugă : „Este foarte greu să discriminezi, în orice moment, între aceste două categorii”. Aceasta seamănă cu distincția pe care o fac comuniștii între revoluționarul adevărat și un deviaționist „de stînga”. Probabil că în esență este aceeași distincție, deoarece nu există om mai „logic” în teoria evoluției decît marxistul ortodox.

Eliot conchide în discutarea acestei probleme, afirmînd că „Pound este, de multe ori, mai »original«, în sensul cel bun, atunci cînd este cel mai »arheologic«, în sensul obișnuit... Unul din meritele cele mai evidente ale originalității autentice a lui Pound este... reînsuflețirea în opera sa a poeziei pronvensale și a Italiei de odinioară... El este mult mai modern, după părerea mea, atunci cînd se ocupă de Italia și Provența, decît atunci cînd se ocupă de arta modernă... Atunci cînd se ocupă de antichități, el extrage viața în principiile ei esențiale ; cînd are de-a face cu contemporanii, observă, uneori, doar accidentalul....“

Se va observa că Eliot a deplasat baza demonstrației sale dinspre tehnică spre fond, de la versificație spre etică, de la un trecut esențialmente viu, la un prezent neesențial. Aceasta îmi confirmă părerea că protestul împotriva originalității în artă este de obicei moral, sau politic, poate, și că obiecția morală sau politică este transferată în mod inconștient către metoda artistică. Aș fi ultimul care să nege că există în versul lui Pound un puternic element derivat, imitativ, și, din punctul meu de vedere, iritant de arhaizant și afectat. Dacă iau una din poeziile lui Pound, pe care o admir fără rezerve — *Canto 79*, de exemplu — găsesc urme din lectura eclectică a lui Pound în cîteva limbi, dar mai presus de ele, estompîndu-le și combinîndu-le, dacă ar fi permis calamburul, găsesc o voce, un accent, o sensibilitate care sînt noi în literatură, un monstru promițător, dacă a existat vreodată așa ceva, care, mai ales în America, își multiplică specia.

Acum, să revin la discuția despre originalitatea în artele plastice. Ea pornește de la un scriitor care nu va fi suspectat de aceleași prejudecăți morale ca Eliot-André Malraux, definit drept „romancier, colonel, estetician, socialist și orgolios“¹⁴. În recenta sa carte, *Psihologia artei*¹⁵, el a atacat problema estetică pe care o discutăm cu o energie proaspătă și profund lămuritoare. În volumul al doilea al operei sale, Malraux dezvoltă teza că arta nu este imitație a naturii, ci a artei. Artă este, ca să

spunem așa, o specie independentă, împerechindu-se și înmulțindu-se izolat de alte specii ale activității umane. Se va vedea că există, în această teză, suficient loc pentru analogie biologică. Influențele sînt armonizate și un fel de lege mendeliană determină prin stadii genetice toate varietățile recunoscute ale stilului artistic. Un stil este definit ca „mijloc de re-formulare a lumii în termenii valorilor celui care îl inventă”, dar „invenția” nu este același lucru cu „creația”. Cariera fiecărui artist începe, după Malraux, cu o perioadă de ucenicie, de imitație servilă. „Faptul că nu un chip, oricît de frumos, îl lansează pe pictor în cariera sa, ci vederea unei picturi frumoase, nu micșorează emoția pe care această experiență i-o dă; iar emoția care izvorăște din artă, ca toate emoțiile profunde, are o puternică dorință de a se eterniza.”

Aceasta s-ar potrivi destul de bine cu concepția despre tradiție a lui Eliot, care este predominant tehnică: poetul sau pictorul este cel care *modifică* mijlocul de expresie moștenit de la înaintașii săi, nepermițându-și, însă, să *invente* noi mijloace. Învățăm meșteșugul scrisului sau cel al picturii exact așa cum dulgherul și zidarul și-l învață pe al lor, și doar atunci cînd îl stăpînim ne aventurăm să facem ceva original. Ce este însă acel ceva a cărui creare îi transformă pe anumiți meșteșugari în artiști? La această întrebare, Malraux dă un răspuns care merge mai departe, cred eu, decît a cutezat Eliot vreodată. „Numesc artist, spune Malraux, pe acel om care creează forme, indiferent dacă a fost ambasador ca Rubens, muralist ca Gilbert de Autun, *ignotus* ca Maestrul din Chartres, decorator de manuscrise ca Limbourg, curtean ca Velazquez, *rentier* ca Cézanne, posedat ca Van Gogh sau vagabond ca Gauguin; numesc meșteșugar pe cel care *reproduce* formele, oricît de mare ar fi farmecul — sau dexteritatea — meșteșugului său... Pictorii și sculptorii, ori de cîte ori au fost mari, au transfigurat formele pe care le-au moștenit și bucuria creatoare a celui care *inventează* pe Cristul din Moissac, *Regii* din Chartres și *Uta*, a fost deosebită ca natură de satisfacția simțită de tîm-

plarul de mobilă fină care tocmai terminase un scrin desăvârșit.“

Dacă ar fi să simplific teza lui Malraux, s-ar părea că în artă avem două elemente — pe de o parte *forma*, pe de altă parte, *valoarea*. În mod normal, formele sînt imitate, copiate, transcrise din generație în generație de către meșteșugari. Din timp în timp însă, se ivește un tip special de meșteșugar, special întrucît el posedă o viziune particulară asupra lumii, un fel aparte de a vedea lumea, și acest lucru duce la o modificare a formelor de expresie tradiționale, la o *transformare*.

De fapt, Malraux nu e atît de naiv încît să afirme că artistul „exprimă valori“, sau că *dorește* să le exprime. Aceasta ar duce la erezia că formele ar fi o expresie logică a valorilor, determinate de intelect. Este cu totul evident că ele sînt, adesea, ilogice și că descoperirea lor este accidentală. „În timp ce cea care caută este mintea, foarte des, cea care găsește este mîna“. Într-adevăr, artistul e adesea inconștient de descoperirea sa care se ascunde în fundalul tabloului; or, așa cum spune Malraux, descoperirea se face „pe de lături“. Ea nu-i premeditată, *voluntară*. Schiller ajunsese de mult la concluzia că „crearea unui lucru nou nu e realizată de intelect, ci de jocul instinctului, dintr-o necesitate interioară“. ¹⁶

Se va vedea că ne reîntoarcem la individ, la unicitatea dispoziției intelectuale a artistului și la intimitatea experienței sale. Aici se ivește dificultatea, deoarece ceea ce exprimă artistul atunci cînd este mai original nu e intimitatea sau trăsătura particulară a unei personalități. Pentru a lua unul din exemplele lui Malraux, nu există nici un fel de expresie a personalității individuale a sculptorului în *Cristul* din biserica din Moissac. Acesta se întîmplă să fie opera unui artist anonim, dar să transferăm disputa la un sculptor modern, la Henry Moore. Cunosce bine personalitatea și sculptura lui Moore și nu pot stabili vreo legătură între ele, în sensul unei echivalențe expresive. Pot raporta, însă, această sculptură la anumite opere de artă specifice din trecut — la o figura

culcată din arta mexicană, la Michelangelo, la un tablou de Masaccio — și la anumite opere ale naturii — o piatră tocită, forma unui os, conturul unui lanț de munți. Acestea sînt entități formale și artistul ia o idee de la una, o idee de la alta, probabil din multe izvoare, și în acest fel obține sugestia unei noi forme, a uneia sintetice. Există grade de eclectism, și un alt artist își poate afla sugestia într-o singură sursă, iar această sursă ar putea să fie opera înaintașilor imediați. Invenția sa este, probabil, doar o ușoară modificare a unei tradiții formale și numai atunci cînd s-au succedat una după alta multe modificări de acest fel, schimbarea de stil devine evidentă; un bun exemplu este nașterea unui stil de tipul manierismului. Dar schimbările de stil decisive sînt mai dramatice și ele pot fi atribuite, în general, unui singur individ, sau unui grup restrîns sau coterii. De asemenea, în evoluția animală, întîlnim o distincție analogă între micro-mutații și macromutații. În evoluția picturii moderne, macromutația este în mod clar prezentă, deoarece, deși această evoluție e complexă, avîndu-și originile încă în opera lui Constable și Delacroix, există totuși cîțiva artiști a căror intervenție personală a schimbat în mod hotărîtor cursul acestei dezvoltări. Cézanne și Picasso sînt cazurile cele mai semnificative. Cézanne, într-adevăr un monstru promițător — dacă e adevărat că asemenea monștri există — a provocat o revoluție, pur și simplu prin concentrarea lipsită de prejudecăți asupra unei probleme formale: realizarea spațiului prin juxtapunerea suprafețelor de culoare pură. Din experimentele lui, Picasso și Braque au sesizat noțiunea unei analize formale a obiectului: sfărîmarea imaginii percepute, în suprafețele ei dominante. Juan Gris a efectuat saltul spre o posibilă *sinteză* a suprafețelor semnificative, reprezentarea devenind scopul secundar al picturii. Rezultatul final al acestui experiment a fost o artă abstractă sau constructivistă, fără legătură cu obiectul natural, încercînd să creeze un obiect în întregime nou, o nouă realitate. Întrucît ne găsim atît de aproape de aceste evenimente, sîntem în stare să le spunem pe nume celor care au jucat un rol

decisiv în ele, celor care le-au dat o nouă *orientare*: Picasso, Juan Gris, Kandinsky, Klee, Moore, Gabo. Dar evenimentele sînt explicabile și fără nume; cîteva sute de tablouri, într-un șir ce începe cu Cézanne și sfîrșește cu un Ben Nicholson, ar înfățișa un lanț continuu al evoluției doar cu cîte o micromutație la fiecare verigă. Fiecare verigă va conține totuși o invenție originală, opera unui ins.

Metafora lanțului este foarte potrivită, deoarece în confecționarea unui lanț fiecare verigă urmează să fie făurită separat și același lucru se întîmplă în construirea unui stil în artă. În artă însă, fiecare verigă nouă este, într-o oarecare măsură, deosebită de ultima și, deși legată de cea anterioară cît și de cea care-i urmează, ea este, în sine, unică. Această unicitate este o invenție originală corespunzînd unei anume capacități a artistului, capacitate care este în parte putere de observație, în parte putere de sinteză.

Se pare că am ajuns la concluzia că originalitatea există. Ea poate fi definită drept capacitatea de a inventa variații *formale* în tehnica comunicării, iar geniul ar putea fi definit, în continuare, drept artistul care are capacitatea de a da proprietăți de atracție (noi le numim frumusețe sau magie) formelor pe care le inventă¹⁷.

O astfel de generalizare nu e îndeajuns de adecvată pentru a explica realizările specifice ale artei. Diferențiază ea, de exemplu, în mod corespunzător, originalitatea în artă de originalitatea în știință sau tehnologie? Edison a fost un mare și binefăcător inventator, dar numai un scientist l-ar pune pe aceeași treaptă cu Cézanne sau Picasso. Trebuie, la urma urmei, să introducem elementul valorilor?

Dacă o vom face, vom intra în încurcătură. Ce valori care să nu fie strict formale, aparțin, de pildă, artei lui Cézanne? El n-a fost, în nici un sens, în afară de sensul cel mai convențional, umanist sau creștin. Nu a avut de transmis omenirii nici un mesaj. De abia dacă s-ar putea spune că a avut vreodată o *idee* (cu excepția celor luate din ziare) și nici măcar sentimental n-a fost. Avea un singur criteriu al valorii, unul singur, propria-i sensibilitate.

Aș insinua că acest lucru e adevărat pentru toți marii artiști și că, chiar dacă aceștia sînt inteligențe masive, așa cum au fost Michelangelo ori Goethe, faptul este în întregime irelevant. Astfel de oameni mari sînt artiști în ciuda inteligenței lor și nu datorită ei. Desigur, însă, că nu există inteligență fără sensibilitate; iar atunci cînd un om este inteligent pe tărîmul ideilor, în mod obișnuit el e sensibil la valorile cuvintelor și devine un artist al cuvintelor, un poet. În plus, deși sensibilitatea poate exista fără inteligență, ea ar putea fi însoțită de ceva care adesea se confundă cu inteligența — înțelepciunea instinctivă.

Aceste generalizări se verifică cel mai bine, probabil, în arta muzicii. Întotdeauna m-am opus ideii că muzica este o artă specială, cu estetica sa proprie. În linii generale, toate artele au aceleași legi estetice; ele se deosebesc prin natura substanței lor și prin genul de sensibilitate cerut de exploatarea formală a acelei substanțe.

Nu sînt muzician, așa încît mă bazez pe ceea ce au spus despre arta lor marii muzicieni și nu găsesc că acest lucru contrazice ceea ce marii pictori au spus despre pictură, sau marii poeți despre poezie. Este necesar numai ca, uneori, terminologia să fie unificată. Dacă citesc o carte ca *Poetica muzicii*¹⁸ a lui Stravinsky, sau *Natura muzicii*¹⁹ a lui Hermann Scherchen, găsesc pe loc confirmarea deplină a ideilor pe care le-am formulat pentru artele plastice și poezie. Iată, de pildă, ce spune Stravinsky cu privire la problema noastră :

„Invenția presupune imaginație, dar nu trebuie confundată cu ea. Pentru că actul invenției implică necesitatea unei descoperiri norocoase și a ducerii acestei descoperiri la realizarea deplină. Ceea ce imaginăm nu ia în mod necesar formă concretă și poate rămîne într-o stare de virtualitate, pe cînd invenția nu e de conceput în afara elaborării ei reale.”

Cu alte cuvinte, și în muzică invenția este o mutație a formei în materie și nu expresia unei idei sau aspirații.

Pe de altă parte, există implicația că invenția nu e căutată ci *găsită* aproape în mod întâmplător.

Acest lucru e confirmat de Scherchen în repetate rînduri, atît în analize speciale de compoziții, cît și în expunerile sale generale. El arată, spre exemplu, cum structura și părțile unei compoziții ca *Introducere și Allegro* pentru solo de harpă, flaut, clarinet și cuartet de coarde (1907) de Ravel sînt determinate de virtualitățile tehnice particulare ale harpei. Acestea îl influențează pe Ravel în expresia melodică, alegerea armoniilor și tratamentul instrumental :

„Mijlocul care l-a inspirat s-a dovedit un stimulent pentru a crea noi modalități de expresie și a condus imaginația lui Ravel la găsirea unei texturi eterice, sclipitoare, niciodată, pînă atunci, realizate în muzică... Aceasta derivă în întregime — cu rafinată măiestrie imaginativă — din sunetul natural al harpei.“²⁰

Aduc în discuție muzica nu atît pentru a confirma ceea ce am demonstrat deja la alte arte, cît pentru a atrage atenția asupra calităților ce deosebesc toate artele de alte activități intelectuale, și anume, asupra forțelor lor cognitive suprarăționale. Despre ultima compoziție a lui Bach, preludiul coral „Vor deinem Thron tret'ich hiermit“. Scherchen spune :

„Ascultînd această muzică, devii conștient de existența unor stimuli cu mult peste posibilitățile de realizare omenească. Ultima compoziție a lui Bach demonstrează aptitudini a căror natură supraumană le face accesibile numai geniului.“ (pag. 108)

Același lucru este adevărat, *a fortiori*, despre simfoniile lui Beethoven.

Muzica este cea mai creatoare dintre arte, deoarece ea reprezintă un mod de a face perceptibile forme ce nu există în natură. Punctul său de plecare poate fi — probabil că trebuie să fie — pur imaginativ, dar idealul

imaginativ trebuie realizat, concretizat ca o structură audibilă de tonuri, realitatea ei fiind ceva ce nu există în mod fizic: înălțimea tonurilor și intervalele dintre ele. Efectul emotiv este, după Scherchen, „transportarea ascultătorului dincolo de limitele existenței umane“. Despre artă în general, el afirmă că omul creează „un prototip care reflectă o ordine mai înaltă decât existența nerațională a naturii“.²¹ Importanța muzicii, pentru discuția de față, este aceea că, dintre toate artele, ea arată, în modul cel mai clar, felul în care o artă ce se bazează pe elemente de simț — vibrațiile acustice — poate avea o semnificație care nu se află în natura mijlocului, dar e revelată prin mijlocul folosit. O melodie există, nu în sunetele înseși, ci în intensitatea pe care le-o dă compozitorul și în intervalul pe care-l introduce între sunete.²²

Dovada măreției unei opere de artă constă, cum spune Scherchen, în faptul că ea ne *transportă*, ne înalță în afara existenței noastre temporale și ne ține suspendați într-o atenție eternă. Ea are această putere, nu însă în virtutea unei idei transmise minții în termeni conceptuali, ci prin efectul direct asupra simțurilor noastre al unui *material* organizat cu rafinament și subtilitate. O operă de artă este mai curînd o organizare a senzației decât un mod de reprezentare. Înțelegerea artei începe și sfîrșește o dată cu înțelegerea acestui fapt. Prin acel act de uitare de sine, aspirînd la o ordine superioară existenței neraționale a naturii, omul nu neagă viața. Arta nu este o activitate de evadare din realitate. Dimpotrivă, ea este mijlocul prin care atingem ceea ce Wordsworth numea „lărgirea sferei de sensibilitate umană“. Expresia este din *Eseul adăugat la prefață* din 1815 (*Essay Supplementary to the Preface*), iar pasajul, în întregime, este foarte legat de investigația noastră :

„Dacă fiecare mare poet, cu ale cărui scrieri oamenii sînt familiarizați în exercițiul cel mai ales al talentului său, înainte de a putea fi gustat în mod absolut trebuie să pună în valoare și să transmită

energie, această funcție îi revine într-o și mai mare măsură unui scriitor original la prima sa apariție în lume. Singura probă a talentului este actul de a face bine ceea ce merită să fie făcut și ceea ce niciodată mai înainte nu a fost făcut. Singurul semn infailibil al talentului în artele frumoase este lărgirea sferei sensibilității umane, pentru încântarea, demnitatea și folosul naturii omenești. Talentul înseamnă introducerea unui nou element în universul intelectual. Or, dacă acest lucru nu e cu puțință, rămîne utilizarea energiilor în acele obiecte asupra cărora aceste energii n-au mai fost exercitate, sau folosirea lor într-o astfel de manieră încît să producă efecte necunoscute pînă atunci. Ce este aceasta dacă nu un progres, sau o cucerire făcută de sufletul poetului ?“

O cucerire pentru „încântarea, demnitatea și folosul naturii umane“ : aceste cuvinte au fost bine alese de Wordsworth. Realitatea, — adevăratul nostru echilibru și calm sufletesc în ordinea universală, — este un lucru pe care-l dobîndim prin intermediul organelor de percepție și senzație. Nu este o posesie inevitabilă, așa după cum se vede atunci cînd acest echilibru și calmul sufletesc sînt pierdute și mintea se tulbură sau se dezechilibrează. Simțul realității este o cucerire, o înaintare din haosul și confuzia unei lumi neinteligibile, o construcție. Prima ordine introdusă în concepția despre lume a omului a fost o ordine estetică — ordinea ritualului și a mitului. Mai tîrziu, intelectul a operat treptat o selecție din întreg — a acelei părți pe care o poate descrie și măsura, — dîndu-i o unitate, mai mult sau mai puțin coerentă, și numind-o știință. Harta este lărgită în mod constant ; noi detalii sînt completate, dar mai este nevoie ca vaste regiuni de spațiu și timp să fie marcate drept „terra incognita“. Sensibilitatea strălucește ca fulgerul deasupra acestor abisuri de ignoranță și, în străfulgerări, capătă o rapidă viziune a liniamentelor acestui Necunoscut, viziune rapidă care este intuiția artis-

tului și pe care acesta se străduiește, atunci, să ne-o comunice prin simbolurile pe care le creează. Acesta este momentul originalității — momentul în care ajungem să înțelegem textura eterică, scripitoare a muzicii, „nălucile care bîntuie sălbăticia gândului“ în poezie, „frumusețea elaborată într-o străfulgerare, desăvîrșită în ea și prin ea“ a unui tablou. Poezia, pictura, muzica, toate acestea sînt arte sau capacități pentru înălțarea simțurilor la acea stare de penetrație în care lumea nu e transfigurată, dar în care, pentru prima oară se revelează ceva din înfățișarea ei, i se dă o formă și în felul acesta, pentru ochiul omenesc e creată proaspăt, proaspăt comunicată.

FRUMOSUL ȘI URÎTUL

*Nu cunosc nimic sublim care să
nu însemne o anume modificare de
putere.*

BURKE

1

„ESTETICA mă plictisește, nu mă interesează de loc“, declară unul dintre cei mai semnificativi pictori moderni. „Cea mai mică intervenție a esteticii îmi blochează capacitatea de lucru și strică treaba. Iată de ce încerc să resping din operele mele orice ar putea aduce a estetică. Oameni cu vederea mioapă au tras de aici concluzia că îmi place să pictez obiecte urâte. De loc ! Nu-mi pasă dacă ele sînt urâte sau frumoase. În plus, acești termeni, pentru mine, sînt fără sens. Am chiar convingerea că sînt fără sens pentru toată lumea. Nu cred ca noțiunile de urît sau frumos să aibă vreun temei ; sînt o iluzie.“¹

Așa arată provocarea nimicitoare pe care Jean Dubuffet o aruncă asupra concepțiilor noastre tradiționale despre frumusețe și urît. Îmi propun acum să cercetez dacă aceste concepții sînt într-adevăr lipsite de sens sau dacă nu cumva le putem da sensuri noi, în conformitate cu opera unui artist ca Dubuffet care, în această privință, este reprezentativ pentru arta modernă în general.

Trebuie să începem cu problema semantică, oricît de plicticoasă ar putea fi ea, pentru artiști nerăbdători ca Dubuffet. Întreaga discuție e dată peste cap de înțelesurile contradictorii ale cuvintelor folosite în diferite limbi pentru a defini conceptul de urît. Nu voi face un studiu pedant asupra acestei situații confuze, dar, dacă ne limi-

Eranos Jahrbuch, XXX, 1961 — Zürich (Rhein Verlag), 1962.

tăm numai la cea mai importantă diviziune între limbile nordice și cele mediteraneene, găsim o deosebire de conotație care face inexact și înșelător orice transfer direct de terminologie. Cuvintele care definesc urîtul în limbile romanice provin din rădăcina germanică *laido* — (cf. francezul *laideur*, italianul *laido*) sau din latinescul *brutus* (cf. francezul *brut*, italianul *brutto*), iar sensul originar al acestor cuvinte este cel de greoi, prost, nesimțit — în general caracteristici ale animalelor în comparație cu ființele omenești raționale. De altfel, genul de pictură practicat de Dubuffet este numit, adesea, în Franța, „l'art brut”. Cuvintele nordice pentru urîtenie au o proveniență și o conotație foarte deosebită : germanicul *hässlich* are aceeași rădăcină cu *hassen* — a urî ; în timp ce englezescul *ugly* (urît, n. trad.) vine de la *uggen* din engleza medievală, sau de la *ugga* — frică, din vechea norvegiană, ori *ugglier* — a înfricoșa, fioros, înspăimântător.

În *Poetica* lui Aristotel și mai departe prin Longinus și Augustin pînă în scolastica medievală, la filosofii Renașterii italiene și la cei ai Iluminismului, frumusețea este concepută ca perfecțiune în proporția lucrurilor ; ceea ce nu este frumos e ceea ce este fără perfecțiune în formă, sau deformat, noțiuni pentru care avem cuvîntul latinesc *turpis*. Dacă am fi avut nevoie de un cuvînt de proveniență latină pentru a descrie contrariul frumuseții, el ar fi fost „turpitude” (turpitudine, n. trad.). O alternativă posibilă este cuvîntul „loathliness” (ceea ce provoacă dezgust, scîrboșenie, n. trad.) de aceeași proveniență cu francezul *laideur* și italianul *laidezza*. În Scoția și în nordul Angliei avem cuvîntul înrudit „laidly” (hidos, n. trad.) — Hidosul Vierme din baladă :

*I was bat seven year all'd
Fan my mider she did see,
My father marred the as warst woman
The wardle did ever see.*

*For she has made me the laily worm
That lays att the fitt of the tree.*

*An o my sister Messry
The machrel of the sea.**

Tatăl din baladă descoperă înșelăciunea nevestei sale și viermele hidos este transformat, prin intermediul a trei lovituri date cu o vergea de argint, în „cel mai viteaz cavaler pe care ochii Voștri l-au văzut vreodată“, iar scrumbia, la sunetul unui corn mic, se preschimbă din nou în sora Messry. Înțelesul exact al cuvântului „laily“ sau „laidly“ este dat atunci când scrumbia exclamă:

*Ye shaped me ance an unshemly shape
An ye's never mare shape me.***

Avem, așadar, același înțeles pentru „laidly“ în limba engleză, ca cel pe care îl are *laid* în franceză: este o chestiune ce ține de formă, o chestiune de diformitate, de lipsă de simetrie. Aceasta a fost concepția greacă originară despre urît — trăsătură caracteristică pentru grotesc, ceva diform, imperfect, însă nu în mod necesar inestetic². Un alt concept este și cel al informalității, de care mă voi ocupa într-un eseu de mai jos (vezi pag. 105).

În limba engleză, urîtenia a însemnat întotdeauna ceva mult mai precis — o însușire care provoacă frică, groază, teroare, suferință. Astfel, când un filosof englez al Iluminismului, cum este Edmund Burke, ajunge să se ocupe, în a sa *Cercetare asupra originii ideilor noastre despre sublim și frumusețe (Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful)*, de natura urîteniei, el este silit să facă o distincție care ilustrează con-

* Aveam doar șapte ani

Cînd muri mama mea

Taică-meu s-a însurat cu cea mai rea dintre femei,
Pe care lumea a văzut-o vreodată.

Pentru că ea m-a transformat într-un vierme hidos
Care zace la rădăcina copacului

Iar pe sora mea Messry
Într-o scrumbie a mării.

** Mi-ai dat cîndva o formă de care să nu mă rușinez
Iar nevasta ta niciodată nu mă va transforma.

fuzia inerentă în folosirea cuvîntului *urîțenie* ca opus al frumuseții :

„Dar, deși urîțenia este contrariul frumuseții, ea nu este contrariul proporției și al potrivirii. Căci e posibil ca un lucru să fie foarte urît, orice proporții ar avea, și întru totul potrivit oricăror întrebuințări. De asemenea, îmi imaginez urîțenia ca fiind destul de compatibilă cu ideea sublimului. În nici un caz, însă, n-aș insinua că urîțenia, în ea însăși, este o idee sublimă, afară de cazul cînd e asociată cu asemenea trăsături ca cele ce stîrnesc o puternică te-roare.“³

Cercetarea lui Burke este un document fascinant în istoria ideilor, arena pe care conceptele despre urît, conceptele grec și cel germanic se întîlnesc și se pun de acord în ideea sublimului. Însuși cuvîntul „sublim“ este un cuvînt reconciliator, o traducere ambiguă a cuvîntului grecesc *hypsos* din Longinus, care nu înseamnă altceva decît culme sau înălțare. John Hall, primul traducător englez al tratatului lui Longinus (1652), a dat acestui tratat titlul *Pe culmea elocinței*.

„Sublimul, după cum spune Allen Tate în eseul său lămuritor asupra lui Longinus, poartă în el adaosurile lui Boileau și ale secolului al XVIII-lea englez, și variatele sensuri adăugate mai tîrziu de Burke și Kant, care sînt cu mult îndepărtate de tot ce am putut să aflăm în acest al treilea — (sau primul) — tratat al secolului.“

Este adevărat că Longinus, în dorința de a indica efectul unui stil elevat, folosește expresii dramatice. Sublimul, sugerează el, pătrunde total „ca o strălucire de fulger“, la care mai trebuie să adăugăm și insistența sa, atît de salută de criticii romantici, că unele elemente ale stilului „depind numai de natură“. sau, așa cum interpretează Allen Tate acest pasaj din Longinus, „autonomia stilistică este o înșelătorie, deoarece stilul ia ființă numai

în măsura în care descoperă subiectul și, invers, subiectul există numai după ce a fost modelat de stil". Aceasta este, după profesorul Tate, intuiția de căpetenie a lui Longinus și ea este una pe care Burke o folosește din plin.⁴

Dar, după cum trebuie să subliniez, Burke investește în conceptul de sublim calități care erau departe de gândul lui Longinus. Lui Longinus nu i-ar fi trecut prin minte să facă o distincție între frumos și sublim, întreaga preocupare a tratatului său fiind să insiste asupra faptului că, fie din instinct sau cu premeditare, ceea ce este desăvârșit în artă (și, prin urmare, rar) este o înălțare, o elevare, o exagerare a locului comun. Extaz dar nici un fel de ciudățenie sau groază ; într-adevăr, „...sublimul se găsește, adesea, acolo unde nu există emoție". Cu mult deosebită este teoria lui Burke pe care o voi cita în propriul său rezumat :.....

„În încheierea acestei analize generale a frumosului pare firesc să comparăm frumosul cu sublimul, iar în această comparație își face apariția un contrast remarcabil. Căci obiectele sublime sînt enorme ca dimensiuni, cele frumoase relativ mici ; frumusețea trebuie să fie fără asperități și șlefuită, grandoarea, grosolană și neglijentă ; frumusețea trebuie să evite linia dreaptă, să se abată de la ea pe nesimțite ; grandoarea, în multe cazuri, iubește linia dreaptă și atunci cînd deviază de la ea, deviază mult ; frumusețea nu trebuie să fie obscură, grandoarea se cuvine să fie întunecată și mohorîță ; frumusețea trebuie să fie ușoară și delicată, grandoarea se cuvine să fie solidă și chiar masivă. Sublimul și frumosul sînt într-adevăr idei de o natură foarte deosebită, una fiind bazată pe durere, cealaltă pe plăcere ; și oricît ar varia, după aceea, de la natura directă a cauzelor lor, aceste cauze mențin totuși o deosebire veșnică între ele, o deosebire ce nu poate fi uitată niciodată de orice om a cărui preocupare este să influențeze pasiunile.“⁵

Enorme, grosolane, deviatoare, întunecate și masive, — cum și-a imaginat Burke asemenea obiecte de teroare și cum le-a explicat efectele estetice? Burke, la drept vorbind, ca toți filosofiile artei dinaintea epocii noastre, a admis că cel mai important principiu al artei este *mimesis*, că arta își realizează scopul prin descrierea obiectelor sau a evenimentelor. De aceea, exemplele de sublim pe care le dă sînt scoase mai degrabă din natură decît din literatură sau din artele plastice: șerpilor și animalele veninoase sînt capabile să deștepte idei de sublim; la fel oceanul, întunericul și obscuritatea, și aici Burke dă un exemplu din Milton, — descrierea Regelui groazei din *Paradisul pierdut* (*Paradise Lost*):

The other shape,
If shape it night be call'd that shape had none
Distinguishable in member, joynt or limb,
Or substance might be call'd that shadow seem'd,
For each seem'd either; black it stood as Night,
Fierce as ten Furies, terrible as Hell,
And shook a dreadful Dart; what seem'd his head
*The likeness of Kingly Crown had on.**

„În această descriere, spune Burke, totul este întunecat, nesigur, confuz, îngrozitor și sublim în ultimul grad.“

Cînd groaza este sporită de obscuritate, ea se transmite mai bine prin poezie decît prin pictură, deoarece în pictură imaginile tind să fie prea exacte. Din nou e citat Milton cu celebrul portret al lui Satan din Cartea întâia a *Paradisului pierdut* și Burke atrage atenția că toate imaginile din acest tablou poetic — un turn, un arhan-

* Cealaltă formă,

Dacă formă s-ar fi putut chema ceea ce n-avea nici o formă
 Deslușită în membre, articulație, sau mădulare,
 Sau dacă substanță s-ar fi putut chema ceea ce părea umbră,
 Pentru că fiecare parte părea cînd într-un fel cînd

într-altul : neagră ca Noaptea,

Crudă ca zece Furii, înspăimîntătoare ca Iadul,
 și scutura o lance fioroasă; ceea ce părea cap
 Avea aparența Coroanei Regale.

ghel, soarele în eclipsă sau răsărind prin ceață, ruina monarhilor și revoluția regatelor — ne impresionează pentru că sînt îngrămădite și confuze. Pictura, însă, admite atunci Burke cu un aer de regret, este dependentă de imaginile pe care le prezintă, iar acestea sînt, în cea mai mare parte, în mod inevitabil precise. N-ar fi avut aceeași impresie cu privire la imaginile lui Picasso sau Dubuffet.

Ca exemplu suprem de sublim Burke dă un pasaj din *Cartea lui Iov* în care sublimul „se datorește în esență cumplitei incertitudini a lucrului descris” :

13. *În ațintirea vedeniilor nopții, cînd somnul greu se lasă peste oameni,*
14. *Spaimă și cutremur m-au cuprins și m-au zguduit din toate oasele.*
15. *Un duh a trecut prin fața mea și tot părul de pe mine s-a zbîrlit.*
16. *A stat drept în picioare — dar n-am cunoscut chipul lui — ca o arătare înaintea ochilor mei; și am auzit o voce murmurînd :*
17. *„Oare poate să fie omul drept înaintea lui Dumnezeu? Muritorul poate să fie el curat în fața ziditorului său? **

Întru totul justificat, Burke se întreabă ce pictură ar putea să rivalizeze cu această viziune învăluită în umbrele proprii ei obscurități de neînțeles. Chiar acele desene despre ispitirea sfîntului Antoniu „pe care s-a întîmplat să le cunosc, adaugă el, erau mai curînd un fel de grotesc sălbatic și ciudat, decît ceva capabil să producă o pasiune serioasă” (*Planșa nr. 8*).

Burke citează alte exemple de sublim din *Cartea lui Iov* — calul al cărui gît este învăluit de tunet (*Planșa nr. 3*), asinul sălbatic a cărui casă este pustietatea, ino-

* *Biblia* — trad. de Vasile Radu și Gala Galaction, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938, pag. 524.

rogul și leviatanul; pretutindeni unde am privi forța, constatăm că groaza și sublimul sînt concomitente. Dar asta nu e totul; toate absențele sînt înspăimîntătoare: Vacuitatea, Întunericul, Singurătatea și Tăcerea. Grandimea dimensiunilor, infinitatea, succesiunea și uniformitatea pe care Burke le numește „infinitul artificial” (ca exemplu, el dă părțile laterale ale naosului în multe din vechile noastre catedrale, *Planșa nr. 45*), îngrămădirile enorme perpendiculare și dificultatea (aici este dat ca exemplu Stonehenge, *Planșa nr. 4* — în care „aspectul grosolan al operei, pe măsură ce exclude ideea de artă și invenție, face să crească cauza *grandorii*”), magnificul (descrierea armatei regelui, în *Henric al IV-lea*, de Shakespeare, partea I-a), lumina, sau mai degrabă strălucirea excesivă („Întunericul cu strălucire exorbitantă” al lui Milton), unele culori (nu cele delicate sau vesele, ci culorile triste și sumbre, ca negrul, brunul sau roșul aprins), zgomotul cataractelor uriașe, furtunile dezlănțuite, bubuitul tunurilor, urletele gloatelor; pornirea sau încetarea bruscă a unui zgomot; și, aproape în opoziție cu acestea, sunetele slabe, tremurătoare, intermitente; țipetele animalelor în suferință sau în pericol; cupele amare, emanațiile otrăvitoare, — prea puțin mai trebuie adăugat catalogului, deoarece, în concluzie, Burke insinuează că „ideea de suferință fizică de orice fel și pe toate treptele de trudă, durere, chin, tortură, este producătoare de sublim și în acest sens, nimic altceva nu-l poate produce”. El adaugă însă observația psihologică pătrunzătoare că sublimul este o idee aparținînd autoconservării. Pasiunile ce țin de instinctul autoconservării sînt chinuitoare atunci cînd cauzele lor ne afectează în mod direct și încîntătoare (deși nu plăcute, Burke distingînd în mod subtil între încîntare și plăcere), atunci cînd avem noțiunea durerii sau a pericolului fără a fi de fapt implicați în evenimente. Cu alte cuvinte, ideile de durere, boală și moarte, atunci cînd privesc pe altcineva, umplu sufletul cu puternice sentimente de groază; ele ne intensifică cunoașterea vieții, pe cînd viața normală și sănă-

tatea, prin simpla delectare, nu produc o astfel de impresie.

Începem să înțelegem cum ideea de urit poate fi reconciliată nu cu plăcerea frumuseții, ci cu încântările sublimului. Urîtenia este aspectul fizic al unor lucruri de groază, care inspiră frică și groază dacă sînt reale și încântare cînd sînt imitate.

Cum ne putem delecta cu reprezentări ale durerii, ale bolii și ale morții, care umplu sufletul de groază? Explicația convențională că sufletul se înfioară de o experiență pe care o *știe* ca fiind imaginară nu e foarte convingătoare. Dacă spiritul va fi în permanență conștient de lipsa de realitate a acțiunii, el va rămîne într-o stare de ambiguitate și, deși ambiguitatea este astăzi un factor estetic pe deplin recunoscut,⁶ ea nu se limitează la reprezentările durerii, ale bolii și morții; ea poate fi prezentă în orice proces de creație și de comunicare. Explicația devine ceva mai convingătoare cînd se spune că spiritul *descoperă* că reprezentarea care-i inspiră pe moment frică este imaginară. În acest caz, se admite că spectatorul este indus, mai întîi, în eroarea de a lua înscenarea unei teribile tragedii drept un eveniment real la care el participă, pentru ca, apoi, să descopere încîntat că totul a fost o înșelare. Un sentiment asemănător de încîntare, încercăm atunci cînd ne trezim dintr-un coșmar înspăimîntător și, încet-încet, înțelegem că totul a fost un vis iar spaimile noastre inutile.

Ne amintim de teoria lui Aristotel, a *catharsis*-ului, și poate că psihologia modernă n-a progresat mult dincolo de Aristotel. Nu doresc să intru în discuții suplimentare asupra acestui subiect învechit, totuși merită, probabil, să fie subliniat faptul că Aristotel a insistat mereu asupra necesității, nu numai a milei, ci și a fricii ca elemente de tragedie eficace. Atunci cînd ajunge să descrie tipurile de întîmplări ce produc efectul fricii, el face niște descrieri extrem de interesante. Spre exemplu, nu inspiră nici milă, nici frică faptul că un dușman își ucide dușmanul, cînd adversarii sînt străini unul de celălalt. Si-

tuația, însă, este foarte deosebită dacă astfel de întâmplări se petrec între rude apropiate, ca atunci când un frate își ucide fratele, sau un fiu tatăl; și e încă și mai copleșitoare, mai oribilă, mai înspăimântătoare, dacă fapta e săvârșită în ignoranță, iar înrudirea cu persoana ucisă iese la iveală după aceea. Trebuie observat poate că, în această relație, Aristotel distinge între frică și dezgust. Dezgustul nu e tragic, nu e estetic, nu e sublim.

S-ar cuveni, spune Burke, ca sublimul, înălțarea spiritului să fie principala țință a studiilor noastre. Nu putem însă avansa în aceste studii, recunoaște el, fără a pune întrebări asupra spiritului însuși. Într-un fragment care reprezintă una din cele mai vechi anticipări ale unei teorii a subconștientului⁷, Burke sugerează că „o analiză a rațiunii fundamentale a pasiunilor noastre ni se pare foarte necesară pentru toți cei care ar dori să le influențeze după principii solide și sigure. Nu e de ajuns să le cunoști în general; pentru a le influența într-un mod discret, sau pentru a judeca așa cum se cuvine o operă destinată să le transforme, trebuie să cunoaștem granițele exacte ale diferitelor lor sfere de acțiune, trebuie să le urmărim în toată varietatea lor de acțiuni și să pătrundem în interior și în ceea ce ar putea să apară drept părți inaccesibile ale naturii noastre.

Quod latet arcana non ennarrabile fibra“

— vers din *Satirele* lui Persius (V. 29) care ar putea fi luat drept o și mai veche anticipare a subconștientului freudian.

O analiză completă a subiectului nostru ne va conduce, în mod inevitabil, către subconștient, dar înainte de a încerca să-i pătrundem „arcana fibra“, aș vrea să prezint mai detaliat locul pe care l-a ocupat, în arta trecutului, urîtul cu aspectele sale înfricoșătoare. Mai întâi, trebuie să mă ocup de paradoxul inerent acestei discuții despre urît. Artistul are o anumită putere de transfigurare. Cu alte cuvinte, el poate lua un lucru care prin natura lui

este urît sau dezgustător — cadavrul jupuit al unui bou, capul ghilotinat al unui criminal, trupul torturat al unui sfânt supus supliciului, un idiot schilod sau o reptilă scîrboasă, și zugrăvind aceste subiecte cu o grijă plină de simpatie, dîndu-le valorile estetice ale culorii și compoziției, artistul creează o „distanță” între realitate și percepțiile noastre, care transformă, de fapt, lucrurile urite într-o operă de artă frumoasă. Să reflectăm o clipă asupra picturii de altar a lui Grünewald de la Isenheim (*Planșa nr. 7*), prototip al tuturor transfigurărilor de acest fel. Aici nu există nici un fel de deformare sau dezumanizare; dimpotrivă, realism și obiectivitate implacabile. Dacă ni se pare că din contemplarea unui astfel de subiect nu putem exclude emoțiile religioase care afectează în mod esențial reacțiile noastre estetice, am putea atunci să-l înlocuim cu *Boul jupuit* (*Planșa nr. 6*) al lui Rembrandt, considerațiile estetice fiind identice. În toate operele de artă de acest tip, vom găsi folosirea unor anume modalități de expresie care au ca efect sublimarea obiectului reprezentat. În Aristotel, astfel de modalități sînt numite „stil poetic”, iar în tragedie înțelegem prin această idee că unele subiecte sau întîmplări ce n-ar putea fi descrise în proză, pot fi prezentate în versuri. Am citat deja, în acest sens, exemplele lui Burke luate din *Paradisul pierdut* și din *Cartea lui Iov*. Un proces analog are loc în pictură: obiectul, trupul crucificat al lui Hristos sau boul jupuit, este pictat cu atît talent și cu o astfel de delicatețe, încît ne pierdem în admirarea manierei și nu reacționăm la oroarea obiectului însuși. Arta pictorului creează prin acest mijloc o „distanță” estetică între realitatea brută și organele noastre de percepție.

Prin definiție, toate operele de artă, fie ele literare, plastice sau muzicale, trebuie să cuprindă în ele un principiu estetic și poate că acest factor al „distanței” este întotdeauna prezent, într-un grad mai mare sau mai mic, într-o operă de artă. Dar distincția pe care vreau să o fac este între operele de artă care zugrăvesc obiectul urît, s-ar putea spune, aproape cu dragoste, îl acceptă în

realitatea lui hidoasă și-l înalță pe un plan de aprobare, și între acele opere de artă care sînt o deformare a realității, o caricatură, grotești, perverse, defăimătoare în orice sens, și pe care le acceptăm, dacă le acceptăm totuși, ca nenorociri, corecții, pedepse sau ca protest. În astfel de situații, deformarea nu se află în obiectul însuși, ci în viziunea artistului despre obiect. Într-un caz, artistul acceptă urîtul pe care îl găsește în natură și-l mintuie prin arta sa; în celălalt caz, prin arta sa el creează un urît ce nu există în natură, dar care are, cu toate acestea, calități pozitive ce ne umplu cu emoții de groază și încîntare. Că urîtul există în natură și ne provoacă nemulțumire estetică este un fapt demn de remarcat, dar el nu ne solicită, pe moment, interesul. Cu mult mai deconcertant rămîne faptul că urîtul este creat în mod deliberat părănd să satisfacă o nevoie psihologică. Care este natura atractivității lui? Pentru ce sîntem fascinați de ceea ce este, în același timp, înfricoșător?

Mai întii, dați-mi voie să înlătur presupunerea, frecventă în estetica tradițională, că astfel de întrebări sînt, vorbind din punctul de vedere al esteticii, lipsite de sens. „Toată arta, afirma unul din cei mai inteligenți filosofi ai artei engleze, în afară de cea a copiilor, a sălbaticilor, a ignoranților și a ultimilor inovatori, evită, în mod invariabil, formele urîte și le caută pe cele frumoase; ea face acest lucru în timp ce urmărește tot soiul de scopuri deosebite”.⁸ Scopurile deosebite includ „trezirea, intensificarea sau menținerea stărilor emoționale distincte”, dar chiar acești „aghiotanți ai adorației”, cum sînt numite ele, trebuie să evite, probabil, formele urîte. Acest lucru nu e adevărat pur și simplu, iar a face o excepție cu „copiii, sălbaticii, ignoranții și ultimii inovatori” înseamnă a exclude o sferă vastă de experiență estetică. Vernon Lee scria aceste cuvinte în 1912 sau 1913, cînd așa-numita artă a sălbaticilor aducea o contribuție hotărîtoare la întemeierea artei moderne. Tendința care a început, în 1907, cu *Demoiselles d'Avignon* a lui Picasso se baza pe o acceptare conștientă a urîtului ca factor pozitiv în experiența

este urît sau dezgustător — cadavrul jupuit al unui bou, capul ghilotinat al unui criminal, trupul torturat al unui sfânt supus supliciului, un idiot schilod sau o reptilă scîrboasă, și zugrăvind aceste subiecte cu o grijă plină de simpatie, dîndu-le valorile estetice ale culorii și compoziției, artistul creează o „distanță“ între realitate și percepțiile noastre, care transformă, de fapt, lucrurile urîte într-o operă de artă frumoasă. Să reflectăm o clipă asupra picturii de altar a lui Grünewald de la Isenheim (*Planșa nr. 7*), prototip al tuturor transfigurărilor de acest fel. Aici nu există nici un fel de deformare sau dezumanizare; dimpotrivă, realism și obiectivitate implacabile. Dacă ni se pare că din contemplarea unui astfel de subiect nu putem exclude emoțiile religioase care afectează în mod esențial reacțiile noastre estetice, am putea atunci să-l înlocuim cu *Boul jupuit* (*Planșa nr. 6*) al lui Rembrandt, considerațiile estetice fiind identice. În toate operele de artă de acest tip, vom găsi folosirea unor anume modalități de expresie care au ca efect sublimarea obiectului reprezentat. În Aristotel, astfel de modalități sînt numite „stil poetic“, iar în tragedie înțelegem prin această idee că unele subiecte sau întîmplări ce n-ar putea fi descrise în proză, pot fi prezentate în versuri. Am citat deja, în acest sens, exemplele lui Burke luate din *Paradisul pierdut* și din *Cartea lui Iov*. Un proces analog are loc în pictură: obiectul, trupul crucificat al lui Hristos sau boul jupuit, este pictat cu atît talent și cu o astfel de delicatețe, încît ne pierdem în admirarea manierei și nu reacționăm la oroarea obiectului însuși. Artă pictorului creează prin acest mijloc o „distanță“ estetică între realitatea brută și organele noastre de percepție.

Prin definiție, toate operele de artă, fie ele literare, plastice sau muzicale, trebuie să cuprindă în ele un principiu estetic și poate că acest factor al „distanței“ este întotdeauna prezent, într-un grad mai mare sau mai mic, într-o operă de artă. Dar distincția pe care vreau să o fac este între operele de artă care zugrăvesc obiectul urît, s-ar putea spune, aproape cu dragoste, îl acceptă în

realitatea lui hidoasă și-l înalță pe un plan de aprobare, și între acele opere de artă care sînt o deformare a realității, o caricatură, grotesci, perverse, defăimătoare în orice sens, și pe care le acceptăm, dacă le acceptăm totuși, ca nenorociri, corecții, pedepse sau ca protest. În astfel de situații, deformarea nu se află în obiectul însuși, ci în viziunea artistului despre obiect. Într-un caz, artistul acceptă urîtul pe care îl găsește în natură și-l mîntuie prin arta sa; în celălalt caz, prin arta sa el creează un urît ce nu există în natură, dar care are, cu toate acestea, calități pozitive ce ne umplu cu emoții de groază și încîntare. Că urîtul există în natură și ne provoacă nemulțumire estetică este un fapt demn de remarcat, dar el nu ne solicită, pe moment, interesul. Cu mult mai deconcertant rămîne faptul că urîtul este creat în mod deliberat pîrînd să satisfacă o nevoie psihologică. Care este natura atractivității lui? Pentru ce sîntem fascinați de ceea ce este, în același timp, înfricoșător?

Mai întîi, dați-mi voie să înlătur presupunerea, frecventă în estetica tradițională, că astfel de întrebări sînt, vorbind din punctul de vedere al esteticii, lipsite de sens. „Toată arta, afirma unul din cei mai inteligenți filosofi ai artei engleze, în afară de cea a copiilor, a sălbaticilor, a ignoranților și a ultimilor inovatori, evită, în mod invariabil, formele urîte și le caută pe cele frumoase; *ea face acest lucru în timp ce urmărește tot soiul de scopuri deosebite*“.⁸ Scopurile deosebite includ „trezirea, intensificarea sau menținerea stărilor emoționale distincte“, dar chiar acești „aghiotanți ai adorației“, cum sînt numite ele, trebuie să evite, probabil, formele urîte. Acest lucru nu e adevărat pur și simplu, iar a face o excepție cu „copiii, sălbaticii, ignoranții și ultimii inovatori“ înseamnă a exclude o sferă vastă de experiență estetică. Vernon Lee scria aceste cuvinte în 1912 sau 1913, cînd așa-numita artă a sălbaticilor aducea o contribuție hotărîtoare la întemeierea artei moderne. Tendința care a început, în 1907, cu *Demoiselles d'Avignon* a lui Picasso se baza pe o acceptare conștientă a urîtului ca factor pozitiv în experiența

estetică. Întreaga evoluție a mișcării moderne, de-a lungul ultimei jumătăți de secol, reprezintă aproape o inversare a tradiției academice din estetică, tradiție atît de bine prezentată de către Vernon Lee (Vernon Lee însuși se sprijină pe Fechner, Semper, Lipps, Wundt și alți fondatori ai acestei tradiții), încît am putea spune că arta modernă evită într-adevăr, în mod invariabil, formele frumoase și le caută pe cele urîte. Dar prin asta, ea nu e nicidecum mai puțin artă și acesta este paradoxul pe care trebuie să-l explicăm.

Oricum, nu am dreptul să admit presupunerea că cea care își caută efectele prin intermediul formelor urîte este arta ultimilor cincizeci de ani și numai ea singură. Urîtul a fost întotdeauna prezent în artă, din vremurile preistorice și mereu în epocile care au urmat. Ce poate fi mai urît decît Venus din Laussel sau Venus din Willendorf (*Planșa nr. 9, 10*), imagini reprezentative din epoca paleolitică ? Poate doar nudurile lui Rouault (*Planșa nr. 11*) sau Beckmann. În arta mesopotamiană, egipteană, cicladică, chineză, etruscă, gotică sau a Renașterii, în toate epocile găsim, nu pur și simplu descrieri ale urîtului natural, ci deformări voluntare ale obiectelor naturale care nu sînt urîte în ele însele. Lucrul este independent de arta așa-numitelor popoare sălbatice, de arta tribală din Africa și Oceania, care contrazice toate canoanele de frumusețe predominante în propria noastră civilizație.

Înainte de a căuta explicația acestui paradox, să dau cîteva exemple concrete. Am menționat deja acele Venus din paleolitic. Ele nu sînt toate urîte ; Venus din Lespugue (*Planșa nr. 13*) a avut o frumoasă tratare, ea este, așa cum spunem noi, „stilizată“ și conformă cu ceea ce Vernon Lee numește „imperativul estetic“. Urîtele Venus ale paleoliticului ar putea să fie reprezentări mai mult sau mai puțin realiste ale formelor unor femei însărcinate din paleolitic, — forme asemănătoare putînd fi găsite astăzi printre femeile triburilor primitive din Australia și Africa. Astfel de chipuri sculptate erau obiecte de cult și scopul lor original n-a fost, probabil, cel estetic. Noi

le tratăm însă ca pe niște modele rare de artă a omului preistoric; așa urite cum sînt, le clasificăm drept opere de artă.

În general, acest lucru este adevărat cu un număr enorm de obiecte de cult caracteristice primelor civilizații din Orientul Mijlociu și din Extremul Orient, mă refer, în special, la sculptura și la figurinele de argilă din Mesopotamia. Există o mare varietate de stil în aceste civilizații din cel de al treilea și al doilea mileniu î.e.n., totuși se pot distinge două tipuri pe care le-am putea numi profan și sacru. Obiectele profane, portrete de regi și de persoane oficiale, reprezentări de animale, pot fi ușor asimilate idealului nostru de frumusețe. Obiectele sacre, figuri de zei și de zeițe, amulete pentru fecunditate, obiecte folosite în ritualuri de înmormîntare etc., nu sînt inspirate însă de un astfel de ideal. Deformările lor sînt destinate să stîrnească groaza sau venerația în spectator. Descriind un grup de statui, avînd ochii măriți într-un mod cu totul neobișnuit, statui găsite la Tell Asmar și care se află acum la muzeul din Bagdad (*Planșa nr. 16*), profesorul André Parrot sugerează, în recenta sa carte despre *Sumer*, că ele ar putea să reprezinte un rege și regina și cu înalții demnitari ai cetății rugîndu-se zeilor, îndeosebi acelor care acordă fertilitatea și fecunditatea regiunii. „Buzele le sînt strînse, dar încordarea trupurilor și privirea fixă și pasionată a ochilor lor sînt mai elocvente decît vorbele. Din acest grup pietrificat emană ceva din venerația și teama pe care istoricii religiei le-au descris în analiza senzațiilor încercate de omul primitiv în prezența divinității.“⁹

Venerația și teama sînt evocate de obicei prin intermediul forțelor și fenomenelor supranaturale, dar cum e posibil ca astfel de sentimente să poată fi stîrnite de artefactele omenești? Aflu, aici, o situație dificilă pe care istoricii de artă tind să o ignore. În Introducerea sa la cartea profesorului Parrot, discutînd una din aceleași figuri, care uneori este denumită Zeul Abu (*Planșa nr. 16*), André Malraux presupune că astfel de statui „făceau ca

ființele sacre să fie prezente în emoția privitorului așa după cum idiogramele lor le făceau prezente în mintea lui... *Zeul Abu* nu-ți sugerează o persoană care ar fi putut arăta ca el ; o astfel de persoană este de neconceput. Nici ansamblul figurilor care-l asistă nu-ți sugerează o adunare omenească investită cu aura sacrului ; ea este sacră prin toate detaliile ce o deosebesc de oricare adunare omenească. Căci astăzi nu sîntem atît de naivi încît proporția flagrantă dintre mîinile foarte mici ale zeiței de la Tell Asmar și ochii ei enormi s-o atribuim nepriceperii. Timp de cinci secole, acești ochi stranii, cu corneea de os și pleoapele de bitum, reapar neîncetat. Creîndu-i, ținta sculptorului sumerian n-a fost să se exprime pe sine ca individ ; ei reprezintă mijloace de creație în sensul cel mai deplin, de vreme ce sculptorul a eliberat figura umană de sub stăpînirea omului și a unit-o cu figurile zeilor, a iluminat fața omenească cu strălucirea divinului.“¹⁰

O astfel de experiență transcendentă mi se pare greu de asociat cu meșteșugul umil al acestor obiecte. Un asemenea limbaj e impropriu folosit chiar în legătură cu opera unor mari genii ca Michelangelo și Rembrandt. Eu nu atribui artei o funcție socială mai puțin înaltă decît cea pe care i-o atribuie Malraux, totuși, atunci cînd el descrie această funcție drept „impunerea unei ordini sacre asupra vizibilului, o orchestrație cosmică, să zicem, care, în același timp, orientează venerația oamenilor și o desprinde din haosul aparențelor“, atunci mă văd silit să întreb : de unde primește meșteșugarul ordinea sa sacră, cine-l învață elementele unei orchestrații cosmice ? Malraux ne trimite pur și simplu la o comuniune cu zeii. Scopul artei este transcendent într-o asemenea măsură, încît artistul nu e conștient de acest scop, „așa cum sfîntul nu-i conștient de sfințenia sa“.

Aș fi alături de Malraux dacă ar fi să trec rapid de la Sumer la Egipt, de la Egipt la Grecia, de la Grecia la China și Persia, și așa mai departe, prin toate numeroasele săli din muzeul său imaginar, despărțind sacrul de

profan, frumosul de urît. Dar Malraux n-a folosit cuvîntul „urît“, recurgînd mai degrabă la astfel de perifraze cum ar fi „sacru“, redat într-o manieră fantezistă“. Forțînd concluzia, mă văd silit să susțin că, dacă Adam al lui Michelangelo este frumos, dacă Hermes al lui Praxiteles este frumos, atunci, în sensul pe care tradiția l-a dat cuvîntului, zeul și zeița Abu sînt urîți și, prin urmare, ne simțim obligați să includem urîtul în ordinea sacrului.

Pentru această dilemă există, bineînțeles, soluția manicheistă. Răul poate fi tot atît de transcendent ca și sfințenia și, corespunzător frumosului cuprins în sfințenie, am admite atunci, în mod firesc, existența urîtului în ceea ce este rău. Acest lucru se și admite de fapt în arta creștină, îndărătul urîteniei lui Satan, în urîtenia întregii demonologii, a iconografiei iadului. Firește că toate religiile cad în acest prototip de antinomii. Înainte însă de a accepta această soluție simplă a problemei — nici nu e o soluție, ci doar o prezentare comodă a problemei, — să aruncăm o privire spre una sau două orientări în care prototipul nu este atît de simetric. Două tulburătoare perspective de acest fel le găsesc — una în domeniul pe care din lipsa unui cuvînt mai potrivit îl numim arta „primitivă“, și cealaltă în domeniul pe care tot din lipsa unui cuvînt mai bun, îl numim arta „modernă“.

Judecînd arta primitivă, trebuie să fim atenți în mod deosebit la echivocul verbal. Rare sînt excepțiile, ca de exemplu, minunatele capete de bronz din Ife și Benin, cărora să le putem aplica, cu îndreptățire — și ar putea exista explicații istorice pentru aceasta — conceptul nostru de frumusețe. Deosebit însă de asemenea rare excepții, această lume primitivă a artei e dominată de teroare și frică și fiecare operă de artă este (din nou în sensul pe care-l dăm noi cuvîntului) urîtă într-un chip sublim. În această lume nu există nici o antinomie, nici un fel de antiteze între bine și rău, între zeu și demon, între Ormuzd și Ahriman. Există diferite forțe imanente și întru totul capabile să se infiltreze unele în altele.

În filosofia africană, orice creatură, orice spirit, indiferent de forma în care ar fi exprimate, sînt concepute nu ca substanță, ci ca forță. „Omul este o forță, toate lucrurile sînt forțe, locul și timpul sînt forțe, chiar modalitățile sînt forțe. Bărbatul și femeia... cîinele și piatra... Orientul și ziua de ieri... frumusețea și rîsul... sînt forțe, și ele se leagă între ele ca atare.”¹¹ Artistul este omul care le poate controla și știe să le dea existență formală. Opera de artă este magică deoarece ea reprezintă o întrupare a forțelor sublime care determină orice existență.

Credința în aceste forțe inspiră întregul complex al artei primitive. Toate convențiile formale și modurile de reprezentare ale ei sînt concepute cu venerație și exprimă o dorință de a stabili relații cu izvoarele puterii spirituale supreme.

Pentru această generalizare, dați-mi voie să citez o altă autoritate, cea mai mare cred eu, pe William Fagg, de la British Museum, secția de etnografie. Procedez anume așa, deoarece, în lucrarea din care voi cita, el ne avertizează că „dintre cei ce au scris despre sculptura africană dintr-un punct de vedere estetic, cei mai mulți n-au izbutit decît să interpună un paravan opac de vorbe, în mare măsură străine de subiect, între această sculptură și cercetător.”¹² În lucrarea în chestiune, Fagg, care întreprinde un studiu foarte cuprinzător al tuturor varietăților de sculptură africană, scrie despre „doctrina forței care unește într-un singur sistem cele trei concepte, cel al adorării zeilor și spiritelor, cultul strămoșilor și controlarea directă a energiei prin intermediul farmecelor și fetișurilor, fiecare din aceste concepte avînd forme de artă proprii”. Iată cum descrie el această forță inspiratoare :

„Probabil că însușirea fundamentală a sculpturii africane este dinamismul. Încercînd, însă, să aplicăm această idee generală în artă, noi am trecut dincolo de domeniul probei științifice, într-un alt domeniu în care, pentru moment, trebuie să ne bazăm, în mare măsură, pe supoziție și speculație. Din abun-

dentele probe colectate de misionari și antropologi, știm că viața multor triburi africane, dacă nu chiar a celor mai multe din ele, este pătrunsă de acest concept al dinamismului, definit în mod obișnuit drept o teorie ce explică fenomenele universului prin energia imanentă. Conceptul dinamismului a fost descris, în modul cel mai clar, de către pastorul Placide Tempels, în a sa *Philosophie bantoue* (1947) pe baza lungilor sale cercetări printre locuitorii tribului Baluba... După Tempels, gândirea africanilor e condiționată de ontologia lor, adică de teoria lor despre natura existenței. Pentru ei, existența este un proces și nu o stare doar, iar natura lucrurilor este gândită în termenii forței sau ai energiei mai curînd decît în cei ai substanței; forțele lumilor spirituale umane, animale, minerale și vegetale se influențează unele pe altele în mod constant, iar omul, prin cunoașterea și folosirea lor adecvată, poate influența propria lui viață și pe a altora... Această interpretare a credinței africane asupra naturii lucrurilor se potrivește bine cu ceea ce de multă vreme știm despre populația tribală din alte continente, mai ales cu acel concept al «sufletului brut» din Asia de sud-est și cu *mana* din Polinezia. Toate aceste popoare par să împărtășească o credință în necesitatea dezvoltării, în sensul cel mai larg, ca o finalitate de principiu a vieții, laolaltă cu spaima corespunzătoare a pierderii forței.“

Se va înțelege, probabil, că ne-am întors la ceva foarte apropiat de conceptul sublimului lui Burke. Evident, Burke nu avea nici o cunoștință despre arta neagră, dar avea o idee generală despre natură și despre baza senzualistă a reacțiilor noastre estetice care este foarte apropiată de această descriere a cugetării africane. Aș vrea să reamintesc definițiile sale :

„Pasiunea provocată de grandiosul și sublimul din *natură*, cînd aceste cauze acționează cel mai puternic, este Uimirea. Iar uimirea este acea stare

sufletească în care toate mișcările sufletului sînt suspendate, cu un anumit procent de groază. În acest caz, mintea este atît de mult preocupată de obiectul groazei, încît nu-i capabilă să se întrețină cu un altul, nici să raționeze, în consecință, asupra aceluia aflat în ea.

Există multe animale care, departe de a fi mari ca dimensiuni, sînt capabile, totuși, să trezească idei de sublim, întrucît sînt considerate drept obiecte ale groazei. Așa sînt șerpilor și animalele veninoase de toate soiurile. Cît despre lucrurile de dimensiuni mari, dacă le anexăm o idee de groază din afara lor, ele devin incomparabil mai mari. O cîmpie netedă pe o întindere de pămînt uriașă, bineînțeles că nu reprezintă o idee meschină. Priveliștea unei astfel de cîmpii poate fi tot atît de vastă ca priveliștea unui ocean; dar ar putea ea oare, vreodată, să umple sufletul cu ceva atît de grandios ca oceanul însuși? Acest lucru se datorează cîtorva cauze, nici uneia totuși mai importantă decît faptul că oceanul reprezintă un enorm spectacol de groază." (*Planșa nr. 20*).

Burke vorbește de unele animale în care ideea unei forțe supranaturale este inherentă și care, prin urmare, sînt înspăimîntătoare, dar sublime. În acest sens, taurul și calul pot deveni sublimi, după cum, în pădurea întunecoasă și-n pustietatea lugubră, sînt animale ca leul, tigrul, pantera și rinocerul în care terifiantul și sublimul strălucesc mereu împreună.

Burke dă multe alte exemple de întrepătrunderea generală a forțelor sublime din natură, iar aceste forțe sînt întotdeauna asociate cu un sens al enormului și infinitului, al spaimei și uimirii. El se aventurează chiar să contemple ideea de Dumnezeu și să argumenteze că atotpătrunzătoarea sa forță nu poate fi despărțită de ideea puterii infinite, și, prin urmare, de cea a groazei.

„Astfel, atunci cînd contemplăm divinitatea, atributele ei și efectele acestor atribute, pătrunzînd

unificate în sufletul nostru, formează un fel de imagine sensibilă și ca atare sînt capabile să influențeze imaginația. Deși, raportat la o idee justă despre divinitate, probabil că nici unul din atributele ei nu sînt (sic) predominante, totuși, pentru imaginația noastră, atributul cel mai impresionant al ei este, pe departe, puterea. Pentru a ne convinge de înțelepciunea, de dreptatea, de bunătatea divinității e nevoie de o oarecare reflecție și comparare ; pentru a fi impresionați de puterea ei este necesar doar să ne deschidem ochii. Dar chiar în timp ce contemplăm spectacolul atît de vast al puterii absolute, la îndemînă, ca să spunem așa, ea fiind investită în oricare ipostază cu omniprezență, noi ne retragem în micimea propriei noastre naturi și, într-un fel, sîntem anihilați în fața divinității. Și cu toate că o analiză a altor atribute ale sale ar putea să ne potolească într-o oarecare măsură spaimile, totuși nici un fel de convingere asupra dreptății cu care este exercitată, nici mila cu care e temperată, nu pot îndepărta în întregime groaza pe care în mod firesc o iscă o forță căreia nimic nu-i poate rezista... Cînd profetul David contempla miracolele înțelepciunii și ale puterii, exprimate în organizarea ființei omenești, el pare să fi fost pătruns de un fel de groază divină strigînd : înfricoșător și minunat sînt făcut eu !¹³

Ar putea să pară că fac o legătură neverosimilă între această concepție despre Dumnezeu a filosofului din secolul al XVIII-lea și concepția primitivă africană despre natură. Nu cred însă că legătura e neverosimilă ; aceeași putere atotpătrunzătoare, capabilă să inspire frică și uimire și capabilă, prin întruchiparea în imagini sensibile, să stîrnească groaza în spectator, este concepută în amîndouă cazurile. „Un fel de groază divină“ este prezentă în ambele concepții și așa susține că acea calitate a operelor de artă pe care Burke o numește „sublim“ este identică cu cea pe care antropologii o numesc „energie dinamică“.

Sculptura africană și în general arta primitivă în nici un caz nu pot fi raportate la conceptul nostru de frumusețe ; nu văd însă nici o greutate pentru raportarea lor la acest concept clar de sublim.

În sfârșit, înainte de a încerca să analizez sursele acestei puteri în natura noastră psihologică, în economia omului, mă voi referi pe scurt la aceleași concepte în arta modernă.

Legătura artei moderne cu arta primitivă este un fapt istoric : influența decisivă a sculpturii africane asupra lui Picasso (*Planșa nr. 14, 15*) și Braque, Brâncuși și Henry Moore (*Planșa nr. 21*) a fost mărturisită de către artiștii înșiși. Independent însă de acea situație cu începere din 1889, anul când pentru prima dată arta primitivă a fost expusă în Europa, o asimilare generală a însușirilor formale ale artei din Africa, Oceania, Indiile americane, Mexic și ale altor tipuri de artă primitivă a avut loc în continuare, pînă s-a atins punctul în care întreaga așa-numită mișcare modernă a abandonat conceptul de frumusețe tradițional și s-a deplasat înspre celălalt concept pe care Burke l-a numit sublim. Nu ne gîndim prea des la arta modernă ca la o artă sublimă ; amintindu-ne însă definițiile lui Burke, pe care le-am citat, nu există îndoială că, prin caracteristicile sale generale, arta modernă este riguros conformă cu ideea lui Burke despre artă ca o experiență violentă și irațională. Artiștii moderni au renegat mereu conceptul de frumos. „Arta, spunea o dată Picasso, nu înseamnă aplicarea unui canon de frumusețe, ci ceea ce instinctul și creierul pot concepe dincolo de orice canon.“¹⁴ „Scopul sculpturii mele, scria cîndva Henry Moore, nu este frumusețea în sensul Greciei tîrzii și al Renașterii. Între frumusețea expresiei și puterea expresiei există o deosebire de funcție. Prima țintește să placă simțurilor, cea de a doua are o vitalitate spirituală care pentru mine este mai emoționantă și merge mai în profunzime decît simțurile.“¹⁵ Prin aceste refuzuri directe ale frumuseții, doi dintre cei mai reprezentativi maeștri ai mișcării moderne revendică, în același timp, un scop

precis care tinde, dincolo de plăcerea senzuală, să confirme vitalitatea, intensitatea și acel „fel de groază divină” pe care operele lor, în limitele lor extreme, le inspiră în mod implacabil.

Pentru a înțelege această întoarcere dinspre frumusețe și plăcere, această frenetică deformare și desfigurare a frumosului chip al naturii, trebuie să ne îndreptăm atenția către lumea lăuntrică, către psyche, unde se compun și se descompun toate imaginile, unde plăcerea și încântarea, frica și mîhnirea alternează într-un ritm dialectic fără sfîrșit, ca acele ciocane ale ciclopilor descrise de Vergiliu în *Eneida*, într-un pasaj pe care Burke îl citează într-un alt context, propunîndu-i această traducere :

„Trei raze de ploi revărsate, trei de nori încărcăți de apă, trei de foc și trei de vînt înaripat de sud ; apoi amestecate toate în trăsnete terifiante, și-n zgomot și-n frică și-n mînie, cu văpăi ce se urmăresc“. ¹⁶

Arhetipul artistului este Vulcan sau Hefaistos, iar fulgerele sale făurite sînt dezlănțuiri ale fricii cu care ușor asociem ideea de sublim. Îndeajuns de semnificativ pentru discuția noastră, diform, șchiop și zbîrlit, Vulcan este și arhetipul de urîtenie.

2

Arta greacă ne-a învățat că nu există suprafețe cu adevărat frumoase fără adîncuri înspăimîntătoare.

NIETZSCHE

Povestirea „Frumoasa și Monstrul“, „La Belle et la Bête“, a fost scrisă de Madame Leprince de Beaumont care s-a născut la Rouen în 1711 și a murit aproape de

Annecy în 1780. Povestirea deveni fără întârziere un foarte popular basm, fu tradusă în toate limbile, iar numele autoarei uitat. La scară modestă, ea dăduse lumii ceea ce i-a dat și Sophocle și Shakespeare și Goethe — un mit arhetipal. Să amintesc câteva din detaliile povestirii ei.

Trăia o dată un negustor foarte bogat care avea șase copii, trei băieți și trei fete. Dintre fiice toate erau frumoase, dar, ca în *Regele Lear*, cele două mai mari erau mîndre și egoiste, pe cînd cea mai tînără care se numea Frumoasa, era modestă și refuza orice propuneri de căsătorie, fiind devotată tatălui său.

Dintr-o dată, negustorul își pierdu întreaga sa avere, în afară de o căsuță la țară, unde se retraseră cu toții. Pentru cele două fiice mai mari această răsturnare a norocului fu foarte neplăcută, dar Frumoasa hotărî să-și dea silința și să fie fericită, în ciuda sărăciei lor. În timp ce tatăl și frații ei munceau la cîmp, ea făcea menajul și bucătăria, iar seara citea sau cînta la clavecin sau torcea la roata de tors, cîntînd. Surorile își pierdeau vremea, rămînînd nemulțumite.

După un an trăit în sărăcie, negustorul auzi că una din corăbiile sale, pe care o crezuse pierdută, se reîntorsese în port încărcată cu marfă. El porni la drum înspre port, întrebîndu-și mai întîi fiicele ce-ar dori să le aducă la întoarcere. Cele două mai mari cerură rochii bogate și giuvaeruri, numai Frumoasa ceru doar un trandafir — „pentru că nici unul nu crește aici“.

Cînd ajunse în port, negustorul află că toate bunurile îi fuseseră poprite de creditor, așa încît trebuia să se întoarcă acasă tot atît de sărac precum plecase. Pînă la casa sa nu erau decît vreo treizeci de mile, dar trebuia să treacă printr-o pădure mare, în care se rătăci. Ningeă cumplit și vîntul sufla atît de tare, încît căzu de două ori de pe cal. Deodată, la capătul unei obositoare scurtături printre copaci, văzu sclipindu-i în cale o lumină strălucitoare. Își mină deci calul într-acolo și ajunse la un castel mare, în întregime luminat. Nu se afla nimeni

prin preajmă, un grajd era deschis, plin cu fîn și ovăz asupra căruia calul său flămînd se repezi cu lăcomie. Intră și el în castel și găsi în sala cea mare un foc arzînd și o masă încărcată cu bucate, pusă pentru un singur oaspete. Se uscă la foc, așteaptă cîtva timp, dar nu apărur nimeni. Nemaifiind în stare să suporte junghiurile foamei, înfulecă un pui de găină, bău cîteva pahare de vin, după care porni în căutarea unui pat, pe care-l și găsi și pe care se culcă și adormi.

A doua zi, cînd se trezi la ora zece, găsi totul pregătit pentru el, veșminte curate și o ceașcă cu ciocolată fierbinte. Afară, zăpada dispăruse și grădina strălucea de flori. Ieși să-și caute calul și trecînd pe lîngă un strat cu trandafiri, își aminti deodată cererea Frumoasei. Se aplecă să culeagă un trandafir și în clipa aceea se auzi un răget cumplit și ridicînd capul văzu o fiară hidoasă, atît de groaznică, încît aproape că leșină. „Cît de nerecunoscător ești, urlă Monstrul. Ți-am salvat viața luîndu-te în castelul meu, și în schimbul ospitalității mele, tu îmi furi trandafirii pe care-i iubesc mai mult ca orice pe lume. Trebuie să mori, așadar, ca să-ți ispășești crima și-ți voi lăsa numai un sfert de oră ca să te împaci cu Dumnezeu.“ Sărmanul negustor se aruncă în genunchi : „Stăpîne, se rugă el, n-am crezut c-o să te mîinii atît de tare, culegînd un trandafir pentru una din fiicele mele care-mi ceruse să-i aduc unul“.

„Nu sînt stăpîn, răspunse Monstrul, eu sînt o Fiară. Nu-mi plac complimentele. Prefer oamenii care spun ceea ce gîndesc și nu mă impresionezi cu lingușeala ta. De vreme ce-mi spui, însă, că ai cîteva fiice, te voi ierta, cu condiția ca una din ele să vină aici de bunăvoie, să moară în locul tău. Nu discuta cu mine ; pleacă chiar acum, dar înainte de a pleca, jură că peste trei luni te vei întorce, dacă în acest timp una din fiicele tale nu va veni să moară în locul tău.“

Negustorul promise și atunci Monstrul îi spuse să se întoarcă în camera sa și să-și umple lada pe care o va găsi acolo cu tot ce-i va plăcea, iar el, Monstrul, va face

astfel ca această ladă să-i fie dusă acasă. Intră în cameră și umplu lada cu aur.

Negustorul își încăleacă apoi calul care descoperi fără greutate drumul drept printre cărările pădurii. În câteva ore bunul om era din nou acasă, fiind întâmpinat cu emoție de copiii săi. Frumoasei, el îi dădu trandafirul, spunând : „Ia-l ! L-a costat foarte scump pe tatăl tău.“ Apoi, le povesti întreaga întâmplare.

Surorile mai mari se repeziră la Frumoasă cu tot felul de insulte, dar, în cele din urmă, ea, la propria-i insistență, se reîntoarse la castel împreună cu tatăl ei, unde-i aștepta aceeași bună primire. După ce terminară cina, se auzi un răget puternic, iar Monstrul își făcu apariția și o întrebă pe Frumoasă dacă venise din proprie voință. La răspunsul afirmativ al fetei, el se întoarse către părinte și-i spuse că a doua zi dimineața va trebui să plece lăsându-și fata acolo. Se duseră apoi la culcare, iar dimineața, plin de remușcări, tatăl își luă rămas bun de la fiică.

Din acea clipă, în castelul acesta vrăjit, Monstrul începe să-i facă curte Frumoasei. Încetul cu încetul, Frumoasa fu cuprinsă de simpatie pentru sărmanul Monstru, pentru că acesta era foarte bun cu ea și în cele din urmă se obișnuie cu urîtenia lui. Atunci, însă, când el ceru fetei să-i fie nevastă, fata nu putu decât să refuze, spre marea mîhnire a Monstrului. La sfîrșit, fata întrebă dacă ar putea să se întoarcă acasă să-și viziteze tatăl, deoarece văzuse, într-o oglindă fermecată din camera sa, că se afla bolnav și tînjitor. Fără tragere de inimă, Monstrul îi dădu voie să meargă acasă, dar îi spuse că va trebui să se întoarcă după o săptămînă, altfel el se va stinge de dor.

Frumoasa fu dusă, așadar, acasă unde își reîntîlni părintele bucuros și surorile geloase. Surorile fură atît de invidioase, încît se vorbiră s-o rețină pe Frumoasă peste săptămîna permisă, în speranța că Monstrul se va înfuria atît de mult, încît o va devora. Frumoasa fu determinată să mai rămînă o săptămînă, dar în cea de-a

zecea noapte, ea visă că se afla înapoi în grădina castelului și că-l vedea pe Monstru zăcînd istovit pe iarbă.

În dimineața următoare, plină de milă pentru Monstru și mulțumită unui inel vrăjit pe care i-l dăduse el în acest scop, ea se trezi înapoi în castel, așteptînd să apară Monstrul. El nu apărură însă, așa că îl căută pretutindeni în castel, iar apoi, amintindu-și visul, alergă în grădină și-l găsi zăcînd acolo fără cunoștință. Inima îi mai bătea încă și Frumoasa îl readuse la viață stropindu-l cu apă pe frunte. Monstrul își deschise ochii și-i spuse că nu mai voia să trăiască de vreme ce Frumoasa își uitase promisiunea. „O, dragul meu Monstru, nu trebuie să mori, strigă Frumoasa, ci să trăiești și să mă iei de nevastă. Am crezut că ceea ce simțeam pentru tine era numai prietenie, dar durerea pe care am simțit-o cînd am crezut că ai murit, m-a făcut să înțeleg că nu pot trăi fără tine.“

Abia spusese Frumoasa aceste cuvinte, că întregul castel se înveseli cu muzică și focuri de artificii. Monstrul dispăruse și în locul lui ea văzu un prinț mai frumos decît Dragostea însăși. O zîină rea, explică Prințul, îl fermecase și a trebuit să rămîină sub forma unei fiare pînă în clipa în care o fată frumoasă s-a oferit să-l ia de bărbat. Urmează o scenă de transfigurare, terminată cu apariția unei zîine, care spune Frumosoasei : „Vino și primește-ți răsplata pentru alegerea pe care ai făcut-o ; ai preferat virtutea, în locul frumuseții și al inteligenței, iar acum meriți să găsești toate aceste calități la cel pe care-l iubești. Vei ajunge o mare regină ; fie ca tronul să nu-ți distrugă virtutea.“ Surorile mai mari sînt mutate cum se cuvine, căsătoria are loc în regatul prințului și ei trăiesc foarte multă vreme într-o fericire perfectă, deoarece dragostea lor a fost întemeiată pe virtute.

Această povestire are unele analogii cu alte legende și basme, cum ar fi „Cinderella“, sau „Rățușca cea urîtă“ a lui Andersen, dar, în discuția care ne interesează, ea reprezintă cea mai desăvîrșită constelație de imagini arhetipale. În primul rînd, avem două grupuri de triade,

unul masculin (cei trei frați), și unul feminin (cele trei surori), care s-ar putea spune că reprezintă, pentru fiecare sex, trei din cele patru funcțiuni ale conștiinței. Pentru a dobîndi întregul, este nevoie să descoperi și să faci conștientă cea de a patra funcțiune ce se află îngropată în subconștient (simbolizat în basmul nostru prin marele castel ascuns în păduri). Această a patra funcțiune este deghizată, însă, într-o formă urîță și, înainte de a putea fi reunită cu celelalte funcțiuni, ea trebuie să fie transfigurată. Simbolul transfigurării este „floarea armoniei, Trandafirul care nu se poate ofili”¹⁷, dar acest trandafir nu poate fi cules, dragostea nu poate fi desăvîrșită pînă ce nu sînt îndeplinite anumite condiții. Proba esențială este ca însăși urîțenia să fie iubită în chip spontan și acest lucru se realizează datorită bunătății Monstrului, în contrast cu invidia celor două surori ale Frumoasei, care fac tot ce le stă în putință pentru a zădărnici căsătoria Frumoasei cu Monstrul.

Găsim, de asemenea, în povestire cîteva obiecte auxiliare cu valoare simbolică, cum ar fi lada pe care tatăl a avut voie să o umple cu aur și care i-a fost dusă acasă într-un mod miraculos, sau oglinda fermecată în care Frumoasa, pe cînd se afla prizonieră în castel (subconștientul), a putut să-și vadă tatăl absent. Nu ar fi de folos scopului meu imediat să lărgesc semnificația acestor simboluri. Ceea ce-i important pentru discuția de față este dramatica simbolizare a celor patru funcțiuni ale conștiinței.

Mai întîi, să-i reamintesc cititorului clasică descriere a lui Jung, a celor patru funcțiuni, din *Structura și dinamica sufletului*:¹⁸

„Conștiința este, înainte de toate, un organ de orientare într-o lume de fapte interioare și exterioare. În primul rînd, ea stabilește faptul că ceva există. Această facultate o numesc *senzație*. Prin ea, eu nu înțeleg activitatea specifică a oricărui dintre simțuri, ci percepția în general. O altă facultate

interpretează ceea ce este perceput; pe aceasta o numesc *gîndire*. Prin intermediul acestei funcțiuni, obiectul perceput este asimilat și transformarea lui într-un conținut psihic merge mult mai departe decît în senzația pură. O a treia facultate stabilește valoarea obiectului. Acestei funcții de evaluare îi spun *sentiment*. Reacția de durere-plăcere a sentimentului marchează cel mai înalt grad de subiectivitate a obiectului. Sentimentul aduce subiectul și obiectul într-o relație atît de strînsă, încît subiectul trebuie să aleagă între acceptare și respingere.“

(În acest moment, fie-mi permis să observ cît de perfect ilustrează basmul nostru acest punct de vedere: ceea ce-i permite Frumoasei să aleagă între acceptarea și respingerea Monstrului este tocmai creșterea în conștiința ei a sentimentului de simpatie.)

Să continuăm cu descrierea lui Jung :

„Aceste trei funcțiuni ar putea fi cu totul suficiente pentru orientare dacă obiectul în chestiune ar fi izolat în spațiu și timp. Dar, în spațiu, fiecare obiect se află într-o infinită conexiune cu o multiplicitate de alte obiecte, iar în timp, obiectul reprezintă doar o tranziție de la o stare anterioară la una posterioară. Cele mai multe dintre relațiile spațiale și schimbările temporale sînt inevitabil inconștiente în momentul orientării și totuși, pentru a determina semnificația unui obiect, relațiile spațiu-timp sînt necesare. Cea care face posibilă, cel puțin cu aproximație, determinarea relațiilor spațiu-timp, este cea de a patra facultate a conștiinței, *intuiția*. Aceasta este o funcțiune a percepției, care include factori subliminali, adică relația posibilă cu obiecte ce nu apar în cîmpul vizual, ca și schimbările posibile, trecute sau viitoare, despre care obiectul nu dă nici o indicație. Intuiția înseamnă o înțelegere imediată a relațiilor care nu ar putea fi stabilite de către celelalte trei funcțiuni în momentul orientării.“

Desăvîrșirea personalității implică cunoașterea conștiință și echilibrul tuturor celor patru funcțiuni. În experiența noastră psihologică se întâmplă însă, adesea, „că trei din cele patru funcțiuni pot să ajungă diferențiate, adică conștiente, în timp ce cealaltă rămîne legată de matrice, de subconștient, fiind cunoscută ca funcțiune inferioară. Ea este (așa cum observă Jung în alt context) „călcîiul lui Ahile chiar și al celei mai eroice conștiințe; pe undeva, omul puternic e slab, cel înțelept e nebun, omul bun e rău și tot așa de adevărat este reversul”.¹⁹ În povestirea noastră, omul frumos e urît și tocmai despre asta e vorba în povestire: este vorba de transformarea urîteniei în frumusețe, a orbirii în percepere, așa încît cele patru funcțiuni ale conștiinței să poată atinge unitatea perfectă.

În „Frumoasa și Monstrul”, funcțiunea inhibată este sentimentul, dar povestirea mai evidențiază faptul că și relațiile spațiu-timp sînt implicate, ca în mai toate basmele. Ele vor fi rezolvate în momentul orientării, care este scena transfigurării.

Să ne întrebăm, acum, de ce o zină rea aruncă blestemul urîteniei asupra unui prinț „mai frumos decît Dragostea însăși”. Zina cea rea reprezintă impulsul care a provocat o disociere a conștiinței, un complex cum spunem noi, și a substituit, în cîmpul percepției, acest obiect neplăcut, Monstrul cel urît. Frumoasa, în conștiința ei feminină, și-a întâlnit replica masculină, un animus* hidos. Dar și tatăl își dă seama de urîtenia Monstrului; într-adevăr, primul care a pătruns în castel — în subconștient — și a găsit acolo trandafirul Armoniei păzit de Monstrul terifiant, a fost tatăl. Fiica ajunge un substitut al tatălui, o fiică ce se deosebește de surorile ei prin lipsa de invidie. Această fiică se pregătește să moară pentru tatăl ei. Incidental, în povestire

* În psihologia lui C. G. Jung, principiul masculin prezent în special la femei, în opoziție cu *anima* care este principiul feminin în bărbat (n. trad.)

ea primește, mai întâi, de la tatăl ei simbolicul trandafir pe care Monstrul îi permisesese să-l scoată afară din castel.

E ispititor să interpretăm Monstrul drept Întunericul, acel arhetip al aspectelor întunecoase ale personalității, latura negativă a sufletului, dar potrivit concepției lui Jung despre acest arhetip, el este întotdeauna de același sex cu subiectul; el reprezintă, în primul rând, subconștientul individual. Arhetipul contrasexual într-o femeie este *animus*, un principiu masculin. Pentru ce e respins el, în acest basm; de ce apare urît?

Pentru a găsi o explicație acestui paradox, cred că va trebui să părăsim sfera psihologiei lui Jung și să primim sugestii din realizările de mai târziu ale psihologiei freudiene. Mai înainte, însă, să notăm că Jung admite, în paranteză, că, pentru fiică, factorul implicat în proiecția animus-ului este tatăl, întocmai după cum mama reprezintă factorul pentru fiu.²⁰ De asemenea, Jung atrage atenția asupra faptului că acești arhetipi sînt materializați, adesea, sub formă de animale. De ce însă ca monstru urît?

După Freud, stadiile timpurii ale complexului Oedip sînt dominate de sadism. Ele ajung într-o fază de dezvoltare care începe cu sadismul oral și se termină atunci cînd dominația sadismului anal ajunge la capăt.²¹ În *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud relatează cum a ajuns să-și modifice prima ipoteză, cea a unui instinct sexual polimorf, substituindu-i o opoziție între două feluri de instinct, unul fiind îndreptat către „obiect”, celălalt către ego. Apoi, din cercetările suplimentare asupra dezvoltării libido-ului la copil în fazele timpurii, a devenit limpede că ego-ul este rezervorul autentic și originar al libido-ului, „care se extinde asupra obiectului numai pornind de la ego. Acesta și-a luat locul ca unul dintre obiectele sexuale și a fost recunoscut imediat drept cel mai de elită printre ele. Acolo unde libido-ul a rămas atașat de ego, el a fost calificat drept narcisiac.”²² Deosebirea între aceste două tipuri de instinct, care mai înainte fusese socotită drept calitativă, a trebuit să fie

definită acum din punct de vedere topografic și nevroza a putut fi interpretată atunci ca fiind rezultatul conflictului dintre ego și investiția de libido într-un obiect. Cel mai important progres al psihanalizei freudiene pare să fi fost investigarea acestei ipoteze. Poziția finală proprie a lui Freud s-a bazat pe o distincție netă între libido și instinctul morții, principii pe care le-a denumit Eros și Thanatos. Ca o consecință mai îndepărtată a acestei ipoteze, Freud sugerează că „însăși iubirea obiectului desfășoară o astfel de polaritate secundară, cea a iubirii (tandrețea) și a urii (agresiunea)”. În instinctul sexual a fost identificată o componentă sadică, iar aceasta, ca perversiune, poate să capete independență și să domine viața sexuală a unui individ.

Freud semnalează că în copilărie, în stadiul oral al organizării libido-ului, posesiunea amoroasă este una și aceeași cu anihilarea obiectului și tocmai de acest aspect al dezvoltării psihice s-a ocupat cu atâta fervoare Melanie Klein. Scurta-i prezentare a problemei, făcută de ea însăși, ne va conduce drept spre punctul de vedere pe care vreau să-l susțin :

„În cartea sa, *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud elaborează o teorie după care, la începutul vieții organismului uman, instinctul de agresiune sau instinctul morții întâmpină rezistență și este limitat de către libido sau de către instinctul vieții — erosul. Rezultă o fuziune între cele două instincte care dă naștere la sadism. Ca să se salveze de la a fi distrus de propriul său instinct al morții, organismul își folosește libido-ul narcisiac sau autocontemplator, pentru a-și împinge acel instinct al morții spre exterior și a-l dirija spre obiectele exterioare. Freud consideră acest proces ca fundamental pentru relațiile sadice ale persoanei cu obiectele. Mai mult, așa zice că, paralel cu această deviere a instinctului morții în exterior împotriva obiectelor, are loc o reacție intrapsihică de apărare împotriva acelei părți din instinct care n-ar putea fi

exteriorizată în felul acesta. Căci pericolul de a fi distrus de acest instinct de agresiune stârnește, cred eu, o tensiune excesivă în ego, simțită de acesta ca anxietate, astfel încît lui, ego-ului, i se pune în față, chiar de la începutul dezvoltării sale, sarcina de a mobiliza libido-ul împotriva instinctului morții. El nu poate, totuși, să-și îndeplinească această sarcină decît parțial, de vreme ce, datorită fuziunii celor două instincte, ego-ul nu mai este în stare, după cum știm, să efectueze o separare între ele. O diviziune are loc în id — nivelele instinctuale ale sufletului —, prin care o parte din impulsurile instinctuale este dirijată împotriva alteia.

Această măsură de apărare din partea ego-ului, în mod vizibil cea mai timpurie, constituie, cred, piatra de temelie a dezvoltării supraego-ului, a cărei violență excesivă, în acest stadiu de început, s-ar explica astfel prin faptul că el este o consecință a instinctelor distructive foarte puternice ce conține, alături de o anumită proporție de impulsuri libidinale, foarte mari cantități de impulsuri agresive.

De asemenea, acest mod de a privi chestiunea face mai puțin greu de înțeles de ce copilul trebuie să-și formeze imagini atît de fantastice și de monstruoase despre părinții săi. Lucrul se întîmplă așa deoarece el își percepe anxietatea ce provine din instinctele sale agresive ca pe o teamă de un obiect exterior, atît datorită faptului că a făcut din acel obiect ținta exterioară a instinctelor, cît și din cauză că și-a proiectat instinctele asupra obiectului în așa fel, încît aceste instincte par să fie puse în mișcare împotriva copilului însuși, din acea parte.“²³

Presupun că acum avem material suficient pentru o interpretare psihanalistă a basmului nostru. Monstrul reprezintă imaginea acelor instincte distructive și sadice ce se acumulează în ego-ul copilului în cursul dezvoltării lui timpurii, în special în timpul primilor patru ani cînd, așa cum spune Melanie Klein, întîlnim un supraego de

cel mai incredibil și fantastic tip. „Ajungem să considerăm spaima copilului de a nu fi devorat, tăiat ori sfîșiat în bucăți, sau groaza lui de a nu fi înconjurat și urmărit de figuri amenințătoare, drept o componentă normală a vieții lui intelectuale. Știm că lupul care mănîncă oameni, balaurul care varsă foc și toți monștrii răi din mituri și basme se agită și-și exercită influența subconștientă în fantezia fiecărui copil în parte, care se simte astfel persecutat și amenințat de către acele apariții drăcești.”²⁴ Madame Leprince de Beaumont a avut capacitatea de a-și redobîndi, din amintirile copilăriei, o astfel de imagine și de a o exorciza prin intermediul unui mit al metamorfozei. Dar figura Monstrului reprezintă o imagine a mamei (care, în mod semnificativ, nu deține nici un loc în poveste), proiectată cu întreaga semnificație psihică a acelui animus arhetipal al povestitoare: mama care avu- sese puterea de a îngădui sau de a refuza satisfacerea nevoilor fiicei, simbolul exteriorizat al instinctelor de moarte, terorizînd Erosul pînă la transformarea acestuia prin magia dragostei. Povestirea pare să presupună că, într-o fază mai veche, fiica fusese smulsă de la sînul mamei, și că, din această cauză, libido-ul i s-a îndreptat către tată.

Plăcerea estetică a fost definită (de Adrian Stokes²⁵) ca „perceperea unui întreg reconstituit... a unui întreg constituit pe recunoașterea unei pierderi anterioare sau a ruinei obiectului (indiferent dacă și această ruină este indicată sau nu) în contrast cu negarea maniacală. Artă, fie numai prin implicare, aduce lumii o mărturie despre deprimarea și haosul ce au fost depășite.” *Frumoasa și Monstrul* este o alegorie desăvîrșită a reconstrucției sau a restituirii de acest fel. Mai înainte, am definit urîtul (Monstrul) drept ceea ce e asimetric, dar, așa cum ne previne Burke, urîtul nu e opusul proporției sau al lucrului potrivit; el este compatibil cu ideea sublimului, cu ideea de *terribilitate*. John Rickman, primul care a privit natura urîtului din punct de vedere psihanalitic, lăsa să se înțeleagă că, exact așa cum psihologia umană

a progresat mult atunci cînd a recunoscut factorii de durere sufletească, anxietate și vinovăție, tot astfel „în literatură ar părea de bun-simț să acordăm mai multă importanță decît se acordă de obicei, forțelor acestora producătoare de dezordine dar puternice, existente în înclinațiile noastre estetice, și să vedem dacă impulsurile subterane de distrugere, care dau naștere acestor sentimente chinuitoare, nu reprezintă cumva substratul artei, cum se întîmplă în viața de toate zilele... Artistul ne procură mai mult decît o consolare trecătoare pentru mizeriile noastre; el pătrunde în spatele vălului ce ascunde sursa descurajării noastre și ne aduce de acolo mărturie despre triumful impulsului creator asupra forțelor distructive; el poate să facă acest lucru nu prin negarea durerii, ci prin înfruntarea ei, hotărît să o stăpînească.”²⁶ Într-adevăr, în finalul articolului său, Rickman arăta că arta înseamnă ceva mai mult decît terapie și întremare: „Nevoia de frumusețe izvorăște din tristețea și durerea pe care le încercăm datorită impulsurilor noastre distructive asupra obiectelor ce ne sînt dragi și folositoare; dorința noastră este de a găsi în artă dovada triumfului vieții asupra morții; cînd spunem că un lucru e urît, recunoaștem puterea morții”.

Doisprezece ani mai tîrziu, dezvoltînd această teorie, Dr. Hanna Segal²⁷ definea urîtul drept acel lucru care „exprimă starea de depresiune a lumii interioare. El include tensiune, ură și rezultatele acesteia — distrugerea obiectelor sănătoase și întregi și transformarea lor în fragmente apăsătoare.” În analiza Melaniei Klein, depresiunea este un termen tehnic, ea provenind din pierderea obiectului iubit, — sînul; depresiunea reprezintă un foarte complicat grup de anxietăți. Dr. Segal e cu mult mai realistă și mai fidelă experienței estetice, deoarece recunoaște că definiția lui Rickman nu permite prezența continuă a urîtului în opera de artă; această definiție admite că urîtul este contrariul frumuseții și că el trebuie transformat înainte de a putea să devină o experiență estetică satisfăcătoare. Cu totul independent însă de ope-

rele de artă urite pe care le-am menționat, uritul este întotdeauna prezent, în chip limpede, în tragedie, chiar în comedie; într-adevăr, pentru a folosi cuvintele Dr. Segal, „Ideea că urîtenia este o componentă esențială a unei experiențe complete, pare să fie adevărată în ceea ce privește tragicul, comicul, realismul, de fapt, toate categoriile îndeobște acceptate ale esteticului, în afară de una” — frumusețea „clasică”. Și chiar în acest caz „întreaga noastră experiență analitică, precum și cunoștințele scoase din alte forme de artă sugerează că experiența profundă (încorporată în opera de artă clasică) trebuie să fi fost ceea ce noi numim cu un termen clinic, depresiune, și că stimulul care a declanșat crearea unui ansamblu atât de armonios trebuie să se fi aflat în impulsul de a învinge o depresiune neobișnuit de puternică”.

Acest lucru se potrivește cu acea estetică a operei de artă care, pornind din Lipps și Riegl, este reprezentată, într-un mod mai concis, de teoria lui Worringer despre abstracțiune și empatie. Încă din 1908, adică cu mult timp înainte de răspîndirea teoriei psihanalitice pe care am discutat-o, Worringer scria despre „antiteza polară dintre două forme de delectare estetică”, și anume, antiteza dintre „ego privit ca un factor de întunecare a măreției unei opere de artă, de reducere a capacității operei de artă de a acorda fericirea”, pe de o parte, și dintre „armonia cea mai intimă între ego și opera de artă care-și primește viața numai din ego”, pe de altă parte. Și în continuare: „Acest dualism al experienței estetice... nu este... decisiv. Cei doi poli reprezintă numai gradații ale unei nevoi comune ce ni se revelează ca esență ultimă și profundă a oricărei experiențe estetice — nevoia de autoalienare.” În limbaj popular, atrage atenția Worringer, se vorbește cu o precizie uluitoare despre „pierderea omului” în contemplarea unei opere de artă. În sensul acesta, orice delectare estetică o putem atribui impulsului de autoalienare. Nevoia de abstracțiune și nevoia de empatie sînt cei doi poli ai

experienței estetice umane, prima reprezentând singura posibilitate de repaos, nu numai din confuzia și obscuritatea lumii exterioare, ci și din confuzia și obscuritatea lumii interioare aflată în depresiune, cealaltă reprezentând afundarea în imediat și organic, condiția fiind ca opera de artă să reflecte tendințele organice naturale din om și să-i permită, după cum spune Worringer, ca, „în percepția estetică, el să se reverse neînhibat, împreună cu sentimentul său interior de vitalitate, cu nevoia sa interioară de activitate, în fericitul curent al evenimentului formal. Astfel că, purtat de curentul acesta ce nu poate fi nici înțeles, nici exprimat, omul trăiește acea absență a dorinței, absență ce-și face apariția în momentul în care omul, eliberat de diferențierea conștiinței individuale, este capabil să se bucure de fericirea neumbrită a existenței sale pur organice.”²⁸

Acest dualism corespunde realităților din istoria artei și, cu toate că, în principiu, antitezele se exclud reciproc (cum am putea demonstra cu extremele artei contemporane, expresionismul și constructivismul), în fapt, după cum atrage din nou atenția Worringer, „istoria artei reprezintă o neconținută dispută între cele două tendințe”.²⁹ Personal, am crezut întotdeauna, ca și Ruskin, că există o posibilitate de reconciliere, de sinteză, că toate numeroasele antiteze sau opoziții pe care le folosim pentru a descrie experiențele noastre estetice sau psihologice — abstracțiune și empatie, stil și naturalism, formă și sentiment, frumos și urât, toate acestea își găsesc un echilibru perfect în câteva opere de artă rare. Ruskin credea că aflase acest echilibru în ceea ce numea el o piesă de „sculptură matematică”, mormântul lui Ilaria del Caretto din Catedrala din Lucca sculptat de Jacopo della Quercia în anul 1406 (*Planșa nr. 23*), despre care scria³⁰ că este singura operă monumentală pe care o cunoaște pe lume „care îmbină într-un echilibru perfect și fără eroare cele mai blinde mistere ale emoției cu severitățile implacabile ale științei”. Misterele emoției scoase la iveală de psihanaliză,

cu greu ar putea fi descrise drept „blînde“. În forma estetică, nici știința nu rămîne implacabil severă. Totuși, acea integrare a personalității, care este ținta psihanalizei, și acea „rezervă și restrîngere de putere“ reprezentată într-o operă de artă ca mormîntul lui Ilaria, este perfect simbolizată în căsătoria dintre Frumoasă și Monstru.

„Frumoasa mea, spunea zîna din povestea noastră, vino și primește-ți răsplata pentru alegerea pe care ai făcut-o ; ai preferat virtutea, în locul frumuseții și al inteligenței, iar acum meriți să găsești toate aceste calități la cel pe care-l iubești. Vei ajunge o mare regină ; fie ca tronul să nu-ți distrugă virtutea.“

Povestirea are un epilog. Basmul e întregit de cele două surori ale Frumoasei, ale căror inimi, așa cum am observat deja, erau pline de invidie. Nu pot discuta acum, pe larg, semnificația invidiei în psihanaliză, dar ea e fundamentală. Ea reprezintă factorul care distruge fericirea omului, avîndu-și rădăcinile în complexul Oedip. Atunci cînd tatăl din povestire s-a reîntors pentru prima oară de la castel, el a adus cu sine trandafirul pe care i-l ceruse Frumoasa, iar atunci cînd i l-a dat, i-a spus : „Iată, Frumoaso, ia acest trandafir. L-a costat foarte scump pe tatăl tău.“ Cele două surori s-au aruncat atunci asupra Frumoasei, copleșind-o cu toate învinuirile. „Uite, țipau ele, ce ne-a adus mîndria acestei mici creaturi nenorocite ! Cum de n-a fost și ea în stare să ceară lucruri de bun-simț cum am cerut noi ? Dar nu, Domnișoara cea frumoasă trebuie să fie totdeauna altfel. Iar acum, din cauza ei, tatăl nostru e condamnat la moarte, și ea nici măcar nu plînge.“

Trandafirul este un simbol pentru tot ceea ce doresc surorile, dar ceva pe care numai Frumoasa a reușit să-l obțină. Aceasta este sursa înverșunatei invidii a surorilor mai mari. Cînd, la sfîrșitul povestirii, zîna se întoarce spre ele, ea le spune : „Vă cunosc sufletele mici și toată răutatea pe care o închid în ele. Veți deveni două statui, totuși, în piatra care vă va întrupa, vă veți păstra rațiunea. Veți sta pentru vecie la poarta castelului surorii voastre

și nu vă impun altă pedeapsă decât aceasta : să priviți și să fiți martore la fericirea ei. Vă veți putea dezlega de blestem în momentul în care vă veți recunoaște propriile greșeli, dar tare mă tem că veți rămîne mereu statui. Căci, dacă mîndria, proasta dispoziție, lăcomia și lenea s-ar putea corecta, numai un miracol poate să îndepărteze invidia din inimă.“

Aceasta este și concluzia analiștilor despre invidia feminină, în general. Numai un miracol, scria Melanie Klein ³¹, numai un puternic stimulent combinat cu o aptitudine pentru autosacrificiu, așa cum le-a manifestat Frumoasa, dau unei femei, în cazuri individuale, aptitudinea pentru o astfel de realizare cu totul excepțională, cum este învingerea a ceea ce e cunoscut drept complexul castrării, sursa adîncă a invidiei și a sadismului. Acest lucru poate explica nu numai prevalența invidiei în inima femeii, ci și relativa raritate a operelor de artă create de femei.

ORIGINILE FORMEI ÎN ARTELE PLASTICE

1

FORMA în artă reprezintă înfățișarea pe care intenția și acțiunea umană o dau unui artefact. În limba engleză, „forma” pare să aibă o conotație estetică întreținută nu de cuvântul „înfățișare”, dar cuvântul *înfațisare* (*shape* în limba engleză, n. trad.) care are aceeași origine cu *sceapan* din vechea engleză și cu *schaffen* din germană, transmite mai bine implicațiile creatoare ale acestei activități omenești. Și obiectelor naturale li se dă formă, fie prin procesul de creștere, fie prin cristalizare sau prin alte schimbări fizice, și există o întreagă știință a formei din natură, căreia îi spunem morfologie, după cuvântul folosit pentru formă în limba greacă. Nu există, însă, nici o știință specială care să se ocupe cu forma artefactelor umane, cu toate că acestea au legi și convenții pentru perfecțiune, caracteristice.

Forma, așa cum o voi discuta eu, trebuie să fie diferențiată de compoziție. Nu mă voi ocupa de legătura dintre părți și întreg, sau de legile armoniei și ale proporției care guvernează relațiile dintre ele. Desigur, fiecare formă poate fi apreciată și putem discuta semnificația armonioasă a dimensiunilor sau lipsa lor de armonie. Dar chestiunea importantă, o chestiune care, practic, nu s-a bucurat niciodată de atenție, sînt originile conceptului însuși de formă în artă. Din ce cauză,

* *Eranos Jahrbuch*. 1960. Zürich (Rhein Verlag), 1961.

din haosul diform al bucăților de lemn și al pietrelor, sau din obiectele folositoare și ușor de mînuit care au fost primele unelte ale omului primitiv, a ieșit la iveală forma, în mod progresiv, pînă ce a depășit scopul utilitarist al obiectului ajustat și a devenit o formă de dragul formei, adică o operă de artă ?

Întrebarea am și pus-o deja, dar o voi clarifica prin cîteva exemple ilustrative din artefactele omului preistoric. Omul se diferențiază pentru prima dată în procesul evoluției printr-o iscusință de a-și face unelte. A fost dovedit de către profesorul Wolfgang Köhler, în faimoasele sale experiențe cu cimpanzei, că maimuțele sînt capabile să improvizeze unelte, dar acest lucru se întîmplă numai atunci cînd animalul este incitat de perspectiva unei recompense *vizibile*. Maimuței îi lipsesc două componente ale gîndirii de care depinde fabricarea uneltei la om : puterea de a combina imagini mentale — pe scurt, imaginația — ca și puterea vorbirii și procesul noțional care rezultă din vorbire. Poate că acest lucru nu este numai decît evident, însă recent Dr. Kenneth Oakley de la Muzeul Britanic de istorie naturală, a dat amplelor cercetări asupra acestei probleme, următoarea formulare prudentă :

„Se poate rezuma, spunînd că maimuțele din zilele noastre sînt capabile să-și dea seama de soluția unei probleme concrete și, cîteodată, să improvizeze o unealtă pentru a răspunde la o situație dată ; a concepe însă ideea de a ajusta o piatră sau un băț care să-i fie de folos într-o împrejurare viitoare imaginată, este dincolo de capacitatea mentală a oricărei maimuțe cunoscute. Posesia unei mari aptitudini pentru această gîndire conceptuală, în contrast cu gîndirea în mare parte intuitivă a maimuțelor și a altor primare, este privită, în general, de psihologii comparatiști, ca specifică omului. Confecționarea sistematică a uneltelor implică o aptitudine pronunțată pentru gîndirea noțională.“¹

Experiențele recente pentru a dresa cimpanzeii să picteze, nu contrazic o astfel de concluzie. Congo, cimpanzeul din grădina zoologică din Londra, dresat de Dr. Desmond Morris,² a dat la iveală, în mod uluitor, picturi efective, însă culorile nu numai că au fost preselecțate de către oamenii de știință în vederea experiențelor, dar ele au și fost prezentate cimpanzeului, una câte una, iar hîrtia pe care el picta era de obicei retrasă pentru a permite ca fiecare culoare să se usuce separat, prevenindu-se astfel orice tendință accidentală de a amesteca culorile. Desenul se obține din combinarea acțiunilor musculare întîmplătoare și a proceselor intuitive automate. Din ele poate rezulta un „bun *Gestalt*“, așa cum într-adevăr rezultă din diversele mașini automate de pictat, care au fost inventate în ultimii ani. Dar iarăși, nu există nici un fel de pricepere de a combina imaginile, nici puterea de imaginație formatoare.

Dacă ne întoarcem acum la primele obiecte șlefuite de om, în mod deliberat, — la diversele tipuri de unelte, — vom găsi o succesiune cronologică care începe cu bucăți de piatră tăioasă convenabile, cu dinți de rechini sau cu scoici, cu orice obiect care are o muchie tăioasă, ducînd, treptat (de-a lungul multor mii de ani), la obiecte intenționat modelate pentru a servi drept unelte.³ Cele mai vechi unelte sînt cunoscute sub numele de eoliți (pietre timpurii) și ele nu se pot deosebi de formele accidentale ale naturii. Asemenea pietre mai sînt folosite încă de triburile australiene. Problema deosebirii acestor eoliți de unelte șlefuite cu intenție nu-i nevoie să ne preocupe; noi trebuie să observăm numai că, treptat, apar diverse tipuri de instrumente de piatră, șlefuite, neîndoios, prin acțiunea omului (*Planșele nr. 24—27*). De obicei din cremene, ele au fost produse prin cioplirea pietrei naturale. Cremenea este lovită ușor și precis într-un punct de pe suprafață, iar ca urmare, un strat de o anumită mărime este spart și înlăturat, și, prin lovituri succesive în locul potrivit, se obține forma necesară — acea formă cerută de rolul uneltei. La sfîrșitul

operației, se puteau obține două lucruri : așchia scoasă de pe cremene și miezul cremenei de pe care fuseseră îndepărtate așchiile. Ambele puteau fi folosite ca unealtă, așchia ca instrument de zgîriat, cremenea propriu-zisă ca secure.

O dată descoperit procedeul, a fost deschis drumul pentru perfecționarea continuă a meșteșugului și a uneltelor produse de meșteșug, acest proces de perfecționare mergînd mîna în mîna cu alegerea materialelor mai eficace și cu inventarea unor metode de lucru noi. Trebuie să înțelegem, totuși, că între cea dintîi apariție a securii în formă de pară, unealta caracteristică a Paleoliticului inferior din Europa (cu aproximativ 550.000—250.000 de ani în urmă), și inventarea rafinatelor unelte din perioada Neoliticului (aproximativ 3000—1500 î.e.n.; *Planșele nr. 28, 31, 32*), se întinde o perioadă de timp imensă. Cam o jumătate de milion de ani de experiență în piatră precede prelucrarea rapidă a fierului și a bronzului. În clipa, însă, în care fierul înlocuise piatra, iar bronzul înlocuise fierul (ori îl completase pe acesta), omul avea la îndemîna mijlocul tehnic pentru a întemeia o civilizație de durată.

Pentru a căpăta o idee mai clară despre evoluția formală sau morfologică a acestor artefacte, cel mai bine ar fi să le împărțim în trei tipuri : 1) instrumente de străpuns și de tăiat, la care tăișul este mobilul principal ; 2) unelte în formă de ciocan sau măciucă, la care puterea și masa concentrată sînt scopul ; și 3) vase scobite pentru a fi folosite drept recipiente pentru un aliment. Vom afla atunci că, deși scopurile sînt deosebite, evoluția morfologică parcurge linii paralele.

Nu poate fi nici o îndoială asupra faptului că, pentru lungi perioade de timp, impulsul ce se găsea în spatele unei astfel de evoluții a fost cel al eficienței. De asemenea, nu poate fi îndoială că această căutare a eficienței a dus în mod imperceptibil la forme care, pentru sensibilitatea noastră modernă, nu erau numai eficiente, ci și frumoase. În orice evoluție de lungă durată, a lamelor de secure, a vîrfurilor de suliță sau de săgeată, există un

rafinament progresiv al formei, datorită îndemînării sporite în cioplire, apoi în șlefuire și lustruire, pînă cînd avem, în cele din urmă, artefacte de o asemenea eleganță, încît e nepotrivit să presupunem că ele au fost destinate să slujească drept unelte practice. Arheologii fac distincții între cîteva culturi din Paleolitic pe baza uneltelor precumpănitoare — de exemplu, culturile toporului de piatră și uneltei din piatră de râu, culturile uneltei retezate, culturile uneltei-așchie și uneltei-lamă, dar acestea nu cred că trebuie să ne preocupe, deoarece, oricare a fost unealta și oricare materialul, procesul de perfecționare a fost același. Nu trebuie să excludem, firește, posibilitatea perioadelor de degenerare.

Ceea ce aș vrea să stabilesc, pentru toate aceste artefacte omenești timpurii, este o succesiune evoluționistă care trece prin trei stadii: 1) conceperea obiectului ca unealtă; 2) confecționarea și perfecționarea uneltei pînă la punctul de eficiență maximă; 3) perfecționarea uneltei dincolo de punctul de eficiență maximă spre o concepere a formei în ea însăși. Evoluția de la primul stadiu la cel de al doilea e neîndoielnică; ea reprezintă succesiunea culturală normală așa cum e stabilită de paleontologi și arheologi. Dar, în ce mod și pentru care rațiune a trecut omul, destul de devreme în dezvoltarea sa culturală și cu mult înainte de timpurile istorice, de la forma funcțională la forma în ea însăși, adică, la forma estetică?

Există două ipoteze posibile care ne-ar putea duce la o explicație a originilor formei estetice. Prima ar putea fi numită *naturalistă* sau *mimetică*, a doua *idealistă*, probabil. Potrivit primei ipoteze, toate devierile formale de la eficiență s-ar datora imitării, conștiente sau inconștiente, a formelor aflate în natură; potrivit celei de a doua ipoteze, forma își are semnificația sa proprie, adică ea corespunde unei necesități interioare psihice și exprimă acest sentiment. Un astfel de sentiment nu este în mod necesar nedeterminat; dimpotrivă, el reprezintă adesea o dorință de reificare, de clarificare, de precizie, de ordine.

Să privim acum, ceva mai îndeaproape, cîteva din primele artefacte umane și să luăm, pentru contrast, o

formă tăioasă solidă cum ar fi lama de topor (*Planșa nr. 31*), și o formă scobită pentru a servi de recipient, de tipul vasului de argilă (*Planșa nr. 36*).

Primele stadii în dezvoltarea formală a lamei de topor au fost, în mod evident, pragmatice — o alegere a pietrei pentru greutatea și soliditatea ei, pentru puterea de izbire potrivită îndemînării. Într-un stadiu de mai tîrziu al dezvoltării, a devenit importantă și forma ovoidală, care a permis fixarea lamei pe o coadă, cu ajutorul unor curele. Dar, din momentul în care această formă de bază fusese standardizată, prin procesul probelor și corectărilor, constructorul de unelte a început să se concentreze asupra posibilităților de tăiere ale toporului, iar acest fapt a dus la perfecționarea treptată a tehnicii de cioplire, iar apoi la netezire și lustruire prin diferite metode de frecare. Ceea ce s-a dezvoltat, în cele din urmă, păstrîndu-se deosebirile datorate naturii materialului, a fost o formă esențialmente aceeași cu a toporului omului civilizat (*Planșa nr. 32*). În orice tip de unealtă, există un punct optim de eficiență funcțională care determină forma în funcție de materialul folosit. La multe din artefactele sale — vîrfuri de săgeată sau de lance, instrumente de zgîriat, lame, precum și topoare — omul a atins acest punct optim în perioada Paleoliticului tîrziu sau superior.

A început, apoi, etapa finală și cea mai semnificativă a evoluției formale, care nu are loc înainte de perioada Mezoliticului sau Epoca medie a pietrei și, probabil, nici înainte de perioada Neoliticului: toporul a fost despărțit de funcțiunea lui utilitară și perfecționat în continuare pentru a sluji ca obiect ceremonial sau ritual (*Planșa nr. 32*). În acest stadiu, chiar materialul original, care pentru o unealtă practică trebuia să fie cît mai solid posibil, a fost abandonat cîteodată și înlocuit cu un material prețios și rar, cum este jadul (*Planșele nr. 29, 30*). Jadul și nefritul sînt pietre dure și fără îndoială că ele fuseseră folosite la facerea uneltelor și înainte ca aceste unelte să devină obiecte de ceremonial sau rituale; uneltele de

piatră sau bronz au devenit și ele rituale sau de ceremonie, acolo unde jadul și nefritul erau rare sau necunoscute. Dar raritatea unui lucru îl face prețios, ducând la valori de raritate și trebuie să presupunem, pentru acest motiv, că acolo unde erau ușor de procurat, mai ales în China, jadul sau nefritul au fost preferate ca obiecte non-utilitare. În orice caz, o dată despărțită de funcție, forma a fost liberă să se dezvolte după noile principii sau legi, — după acele legi și principii cărora astăzi le spunem estetice.

Se poate ca arheologii să aibă păreri diferite în clasificarea uneltelor de piatră preistorice — existînd, în chip firesc, un numeros grup de tranziție, fie de forme funcționale perfecționate, fie de forme estetice libere, dar nici un arheolog nu se va îndoi de conturul general al dezvoltării. Oricum, nu este esențial să se găsească o justificare rituală pentru fiecare formă estetică; există vîrfuri de săgeată, spre exemplu, de o extraordinară grație și rafinament care în mod sigur au fost arme de vînătoare și în nici un sens rituale. Trebuie admis că „un principiu de eleganță pur estetic“ poate fi combinat cu un principiu de eficiență pur utilitar, și să nu se distingă de acesta. Simetria, de pildă, o însușire estetică atunci cînd omul e conștient de ea, a fost la început, în mod neîndoielnic, o necesitate tehnică: un vîrf de săgeată asimetric n-ar fi zburat drept. Problema constă în determinarea momentului în care eleganța încetează să fie utilitară și a momentului în care forma se desparte de funcțiune.

Toporul de ceremonie care-și are originile în Epoca tîrzie a pietrei, este executat cu foarte multă grijă în Epoca bronzului, ca să persiste, apoi, în cele mai multe culturi pînă în Evul mediu european. Acest artefact, în stadiile avansate ale dezvoltării sale, a devenit o formă simbolică. Splendidele topoare de bronz, care cu greu ar fi putut să fie arme adevărate, erau curențe în China antică. Dr. Gunnar Andersson afirmă că toporul era unul din simbolurile fertilității în epoca neolitică, și-l compară cu ciocanul pe care populația Tori îl pune pe genunchii

miresei.⁴ Lamele topoarelor de jad din perioada Chou erau, în mod sigur, obiecte de cult. În civilizația minoică toporul cu două tăişuri (*labrys*) era asociat cultului practicat în labirint (căruia i-a dat numele). Plasat în mijlocul unui cerc (de exemplu, între coarnele încovoiate ale unui bou), el devine o mandala. În civilizațiile de mai târziu, găsim toporul folosit ca simbol al autorității, de exemplu în acele fasces romane, funcția lui simbolică persistând în halebardele ceremoniale din procesiunile medievale și cele ale Renașterii. Paralelisme pot fi aflate în culturile mexicane și africane. Ceea ce, însă, este de un interes imediat, nu e continuitatea istorică a formei, ci natura formei, care cheazăuiește o astfel de continuitate.

O dezvoltare asemănătoare, cu o continuitate și mai lungă, poate fi urmărită de la ciocanul din Epoca de piatră pînă la sceptru (*Planșele nr. 33, 34, 35 b*) care în unele țări mai este încă simbolul autorității regale și parlamentare. Unii specialiști susțin că acel *pi* din China (*Planșa nr. 35 a*), un disc de jad, variind considerabil ca mărime, cu un diametru de 10—20 cm în general, și avînd în centru o gaură circulară, provenea din sceptrul neolitic, — un sceptru de piatră fiind găsit într-o așezare neolitică din Mongolia. *Pi* simbolizează cerul și era folosit în ceremoniile sacrificiale. De asemenea, el era un semn al rangului și unul din obiectele emblematice folosite în ritualurile de înmormîntare.

Evoluția vasului scobit este mai interesantă și mai complicată chiar. Primele vase au fost mici bucăți de rocă cu o suprafață destul de concavă pentru a păstra un lichid. De asemenea, trebuie să fi fost folosite tigvele de dovleac, nucile de cocos, scoicile și alte obiecte naturale; progresul uneltelor de tăiat și de răzuit trebuie să fi făcut posibilă scobirea lemnului.

O dată cu trecerea de la vînătoare la agricultură, s-a descoperit posibilitatea de exploatare a altor materiale și, mai ales, a însușirilor plastice ale pămîntului care devenise sursa hranei de bază a omului — cerealele. Max Raphael, unul din puținii arheologi care s-au gîndit la

problema formei, dă, în monografia sa despre olăria Egiptului preistoric, această explicație despre originile vasului de argilă : „Omul a căutat, fără încetare, noi materiale, noi tehnici, noi ideologii prin care să-și dezvolte aptitudinile creatoare în fața forțelor naturale superioare. Solul fertilizat de aluviuni, acel sol a cărui natură rămânea un mister pentru om, îi producea acestuia ceea ce-i era necesar, printr-o trudă neîntreruptă, care antrena după sine tot atâtea schimbări necunoscute și misterioase, dincolo de controlul omului.“

„Datorită acestei complexe interacțiuni dintre necesitate și puterea creatoare, continuă Raphael, omul privea produsele acestui sol, recolta de orz și grâu ce nu putea fi sporită după voință, cu sentimente pe care nici culegătorii de fructe, nici vânătorii nu le încercaseră vreodată, adică, cu dorința de a le înmagazina prevăzător, pentru siguranța viitorului. Astfel, o dată cu perioada de înflorire a recoltelor, s-a născut nevoia vaselor impermeabile la umezeală și nisip, receptacole ce puteau să protejeze roadele naturii și ale muncii omului de alterare.“⁶

Posibilitatea de a modela argila și de a o usca la soare sau în cenușa fierbinte a unui foc a fost, în cele din urmă, descoperită : „Experiența l-a învățat pe egipteanul din Neolitic că mîlul în care creștea grîul e maleabil și ușor de modelat, că soarele îl usucă și-l transformă într-un recipient folositor și că focul îl face impermeabil la apă. Omul care a sintetizat aceste experiențe separate, a inventat vasul de argilă. În felul acesta, satisfăcîndu-și una din cele mai urgente necesități sociale, el a pus baza valorii spirituale a acelui material care, nu numai că făcea să crească cerealele, dar făcea posibilă și păstrarea lor. Omul a văzut că întreaga lui existență depindea de o substanță ale cărei origine și natură nu le înțelegea și pe care n-o putea produce.“⁷

Egipteanul din perioada Neoliticului putea, însă, să dea formă acestei substanțe misterioase. Primele vase au fost cupele rotunde cu aspectul unei jumătăți de sferă (*Planșa nr. 36*), dar, de la început, natura materialului a inspirat

variații : cupele cu marginile joase au devenit străchini, cele cu margini înalte au devenit pahare și urne de păstrat cerealele. Apoi, pentru o mai bună păstrare a lichidului pentru a fi protejat de muște mai bine, a urmat dorința de a acoperi cupa și de a-i modela forma astfel încât lichidul să se toarne sau să se transporte mai ușor, fiecare trebuință reclamând o adaptare a prototipului. Și iarăși și-a făcut apariția procesul de rafinare a formei utilitare de bază, iar aici trebuie presupus că unele afinități cu forma corpului omenesc a avut o inconștientă influență. Din nevoia echilibrului a fost impusă simetria și, din același motiv, s-a diferențiat piciorul sau baza vasului. Nevoia de a ridica și transporta vasele mai mari a dus la adăugarea toartelor sau a mânerelor, dar, întotdeauna, într-un anumit moment din evoluția formei utilitare, utilitatea e depășită. Forma este perfecționată de dragul ei însăși sau de dragul unei funcțiuni care nu mai este strict utilitară. Vasul poate fi folosit pentru libații, pentru a păstra cerealele sau cenușa celor morți, iar astfel de funcțiuni rituale pot justifica perfecționări care nu sînt cerute de folosirea normală. Ceea ce-i esențial de observat este faptul că, la un anumit punct al acestui proces de evoluție formală, forma răspunde nu numai unui scop utilitar, ci și unei nevoi spirituale.

Important de reținut este faptul (iarăși folosesc vorbele lui Max Raphael) că „modelarea lutului a mers dincolo de satisfacerea nevoilor fizice“. Și Raphael continuă cu subtilitatea că „această dezvoltare a fost favorizată de faptul (privit de mulți scriitori, în mod eronat, ca o limitare) că mîna omului putea să producă sinteza între intenția utilitară și intenția spirituală fără a recurge la vreo unealtă“.

Mai trebuie să ne întrebăm prin intermediul căror forțe și sub conducerea cărei voințe formele utilitare ale primelor vase de pămînt au devenit formele rafinate ale culturilor de mai târziu ? Max Raphael, a cărui convingere filosofică era materialist-dialectică, credea că forțele au

fost economice — noi trebuințe, adesea aduse de popoarele năvălitoare care transformau vechile condiții de viață.

Max Raphael argumentează că, atunci când se schimbă condițiile materiale, se schimbă și reacțiile emoționale ale omului și, printre acestea, reacțiile lui estetice. Vechile forme nu mai satisfac noile sentimente; ele trebuie modificate pentru a corespunde unei necesități interioare, unei voințe spre formă care reprezintă răspunsul emoțional la provocările vieții privită ca un întreg — „suma tuturor condițiilor obiective aflate în interacțiune“, după cum o numește Max Raphael. Acest lucru pare să implice ideea că a existat o conștiință a formei ca atare, în expansiune. „Când omul neolitic, împins probabil de scopul practic de a realiza o impermeabilitate mai mare la lichide, a combinat șlefuitul cu vopsitul, aplicând aceste două operațiuni formei pe care o crease (*Planșa nr. 37*), conștiința libertății sale a crescut. Noile mijloace de reprezentare au schimbat impresia produsă de oală și, ca urmare, omul a intuit deosebirea dintre natura reală a unei forme date și efectul produs de această formă. Mai înainte, când artistul preistoric aplicase, pentru întâia oară, matematica asupra unui lucru, efectul fusese doar o ajustare exterioară; greutatea materialului, în ciuda aspectului său regulat, se opunea încă abstracțiunii matematicii. Acum, când culoarea lustruită ascundea ochiului materialul, mintea începu să fie impresionată de atracția gravitațională, pe care încearcă să o înlăture. Această tendință a fost întărită de faptul că materialul era de fapt redus la un strat destul de subțire. În mult admirata subțirime a ceramicii de Badari, avem de-a face nu numai cu virtuozitatea (care trebuie să fi avut, în mod sigur, o mare valoare pe piață), nu numai exclusiv cu un principiu estetic de eleganță, ci și cu o forță ideologică generală care a încercat să rezolve opoziția dintre materie și spirit, adică, s-a străduit să accentueze sau să elimine această opoziție prin dematerializarea materialului și materializarea imaterialului.“⁸

Iată o formulă pentru forța care schimbă o formă utilitară într-o operă de artă, — forța care *se ocupă* de opoziția dintre spirit și materie, străduindu-se să elimine acea opoziție. Înainte de a cerceta cât de potrivită este această formulă ce s-ar putea ilustra și mai izbitor urmărind evoluția vasului de bronz din China neolitică, să aruncăm o privire spre originile formei în arta picturală.

În dezvoltarea formei obiectelor de utilitate, am stabilit trei stadii, și anume : 1) descoperirea formei funcționale ; 2) perfecționarea formei funcționale pînă la eficiența ei maximă, și 3) dezvoltarea formei funcționale în direcția formei libere sau simbolice. A presupune *a priori* că arta picturală, arta reprezentării imaginilor, a urmat aceleași stadii de dezvoltare, ar fi, probabil, nejustificat. Desigur, e foarte posibil ca primele picturi de animale să fi avut un scop utilitar — un sistem de răboj pentru socotit vînătorile sau animalele ucise, — dar, de la zgîriatul și mîzgălelile fără țintă pe nisip sau pe zidurile umede și argiloase ale peșterilor, și pînă ce arta desenului să fi putut atinge valoarea unui simbol de reprezentare, trebuie să fi avut loc un lung proces de evoluție. Mîzgăliturile și desenele făcute după contururile mîinilor dăinuie în diverse așezări paleolitice și, deși nu există nici o dovadă stratigrafică care să stabilească o dezvoltare evolutivă de la mîzgăleala fără rost la imaginea figurativă sau schemă, analogia cu dezvoltarea similară a reprezentării picturale în desenele copiilor este, probabil, acceptabilă. Nu e vorba, însă, așa cum o analiză superficială ne-ar putea face să credem, de o activitate la voia întîmplării și care să se termine cu o descoperire accidentală de asemănări. Analiza perseverentă a mîzgălelilor copiilor, ca cea întreprinsă de doamna Rhoda Kellog printre copiii din San Francisco, arată că are loc o descoperire progresivă a formelor de bază — cercul, crucea, pătratul, și așa mai departe, — toate tinzînd către o formă sintetică care este vechea noastră cunoștință, mandala — un cerc împărțit în patru secțiuni. Această mandala constituie o schemă de bază din care se dezvoltă imaginile, prin procesul deja menționat,

și pe care profesorul Gombrich l-a numit „creare și armonizare”.⁹ Cu alte cuvinte, schema este modificată, în mod treptat, în direcția imaginii de pe retină pînă ce se ajunge la o aproximație convingătoare. Pe baza acestei ipoteze se poate susține că „ceea ce artistul cunoaște” (schema) este modificat treptat de „ceea ce artistul vede” (iluzia realității) și că acest proces explică toate variațiile de stil din istoria artei de reprezentare.

Din acest punct de vedere, formațiunile de stîncă întîmplătoare, sau protuberanțele de pe peretele peșterii s-ar fi putut să fi slujit drept scheme pentru omul din Paleolitic, dar acesta e un fenomen ce se petrece cel mai frecvent în punctul culminant al artei franco-cantabriane. Paolo Graziosi, în cel mai recent și mai comprehensiv studiu despre arta Paleoliticului, ajunge la concluzia că „pînă acum, nimic nu dovedește că realismul fortuit a acționat, în cele mai timpurii forme de artă, ca un impuls creator dominant”; dimpotrivă, „el a înflorit, în special, la acei oameni care atinseseră un înalt grad de sensibilitate a formei și a volumului și o remarcabilă stăpînire a capacităților tehnice”.¹⁰

Oricum, este logic de presupus că zgîrieturile și mîzgălelele întîmplătoare trebuie să fi sugerat o schemă mentală după care, apoi, a fost armonizat și desenul dorit, sau, tot atît de probabil, trebuie să fi avut loc o încercare treptată de a armoniza mîzgăleala cu imaginea eidetică. Dar, cu cît încercarea e mai reușită, cu atît mai puțin interesantă devine ea din punct de vedere formal; reproducerea unei imagini eidetice, oricît de asemănătoare vieții, nu este, în chip necesar, o operă de artă. Ea este o reproducere și devine operă de artă numai dacă există o intenție de a compune sau aranja imaginea într-o formă semnificativă. Reproducerea exactă a unui ren sau a unui rinocer corespunde uneltei cu maximă eficiență. Pentru a constitui o formă artistică, reproducerea trebuie să fie dusă dincolo de această fază utilitară, înspre o concepție a formei pure. Sau, pentru a reda aceeași idee în alt fel: reprezentarea exactă a unui animal este o reproducere a

forme naturale ; noi sîntem interesați de artefacte care sînt forme născocite de imaginația omului.

S-a susținut de către unii arheologi că anumite desene de animale de la Altamira au fost compuse intenționat în această manieră ; ele au „stil“ precum și „exactitate“. Dar între „stil“ și „formă“ trebuie făcută o distincție categorică. Stilul corespunde vitalității, calităților cinetice ; forma — frumuseții, calităților statice. Stilul este omenesc și limitat la artefactele omenești ; forma este universală și există numai atunci cînd artefactele omului corespund legilor matematice. În general, putem spune că artistul din Paleolitic a atins stilul, dar nu și-a dat seama de formă.

Ne lipsește, totuși, o explicație convingătoare pentru faptul că, atît de devreme în dezvoltarea omului (deși la o singură categorie — reprezentarea animalelor), apropierea imaginii de realitate a putut să fie realizată cu atîta eficiență. Explicația mi se pare că trebuie căutată în structura socială care a condiționat producerea imaginilor, adică, în chiar cerințele practicilor magice ale omului din Paleolitic. De asemenea, am susținut că în acest stadiu timpuriu al dezvoltării omului, ar fi legitim de presupus existența în creierul uman a unei acuități constituționale pentru imaginile artistice, — adică, existența unui sistem de imagini *eidetice* dominante, așa cum pot avea copiii și unele animale. Dar dacă copiii posedă astfel de imagini, de ce nu pot da și ei la iveală desene de o exactitate realistă similară ? Cred că se poate răspunde : pentru că ei, copiii, nu au nici un mobil de tipul fricii sau al foamei care să-i constrîngă și care, în decursul unei lungi perioade de dezvoltare, l-a împins pe omul preistoric la instituirea și elaborarea magiei simpatetice.

Este evident că, în dezvoltarea artei figurative preistorice, între faza de început a mîzgălelii și realizarea imaginilor realiste a intervenit, încă o dată, voința și, deși în acest caz voința nu a acționat asupra unei forme utilitare, asupra uneltei, ea a sesizat totuși o formă dată — forma de bază aflată într-o mîzgăleală — începînd să

o transforme cu o anume intenție nemărturisită. Trebuie să presupunem că forma de bază — mandala — fusese atinsă inconștient și, dacă vrem să rămânem materialisti pînă la capăt, se cuvine să presupunem că cel care, datorită comodității și echilibrului său, obține, în mod automat, *Gestaltul*, corect, nu este altul decît procesul intuiției. După aceea, însă, printr-un proces intuitiv asemănător de creare și armonizare, modificarea formei de bază continuă pînă în momentul în care se realizează iluzia realismului. Trebuie să considerăm acest stadiu ca echivalent cu elaborarea uneltei perfect funcționale, imaginea realistă fiind o unealtă solicitată de magia simpatetică. Dar, în acest caz, probabil și în cîteva din desenele paleolitice de la Altamira, mai evident însă în amuletele cu figuri feminine sculptate cum sînt Venus din Lespugue (Franța) și Venus din Dolní Vestonice (județul Miculov din Moravia), configurarea se apropie de abstracțiune. Intervine voința spre formă care împinge imaginea dincolo de funcția ei utilitară și chiar dincolo de vitalitatea ei stilistică, pentru ca din nou să compună *forma liberă* sau *simbolică*. Ceea ce are loc este o elaborare a imaginii utilitare sau realiste și o înlocuire treptată a acestei imagini cu o formă a cărei putere de a atrage și de a satisface decurge din forma însăși și nu din funcția ei de reprezentare sau de percepere.¹¹

S-ar părea, de aceea, că, în orice direcție am investiga originile formei, vom observa apariția unei voințe-spre-formă independente care începe să se manifeste, de obicei, atunci cînd eficiența funcțională a formei și-a atins punctul ei optim de dezvoltare și apoi s-a stabilizat. Nu avem încă o concepție corespunzătoare despre cauza acestei voințe și, firește, nici despre justificarea ei teleologică. Reprezintă ea oare, așa cum au presupus unii esteticieni, doar un impuls capricios către variația elegantă, sau posedă o motivație în termenii evoluției biologice a omului? Presupun că în termenul de „evoluție biologică” trebuie să fim gata să includem dezvoltarea acelor facultăți prin intermediul cărora omul se adaptează mental, adică spiritual la misterul poziției sale existențiale, — un

mijloc de a răspunde la ceea ce Heidegger numește întrebarea fundamentală : pentru ce, în definitiv, există mai degrabă ființa decât neantul și cum stabilim o formă inteligibilă pentru ceea ce este, — cum determinăm ființa ? Cu alte cuvinte, mai potrivit cu preocuparea noastră imediată, de ce formele stabilite de artist au semnificație universală ?

2

Forma, după cum recunoaște Heidegger, aparține esenței intime a ființei. Ființa (*Sein*) este ceea ce atinge o limită pentru ea însăși. „Ceea ce se plasează pe sine în limita sa, completându-se pe sine și rămânând așa, are formă, *morphe*. Forma, așa cum o înțelegeau grecii, își trage esența dintr-o autoplasare-în-limită, autoplasare ce devine astfel evidentă.“¹²

Astfel se înfățișează forma pe care am văzut-o apărând în zorii istoriei umane, astfel este capacitatea formativă care îl deosebește pe *homo sapiens* de *homo faber*. Căci formele lui *homo faber*, uneltele practice și funcționale din primele stadii ale dezvoltării umane, nu au atins limita existenței (*Ständigkeit*), ci exprimau doar o continuă stare de activitate. Forma nu a devenit formă pentru ea însăși, — existență permanentă, decât după ce a atins limita eficienței sau a utilității.

Atunci ea a devenit *logos*. După Heidegger, sensul de bază al *logosului* este cel de îmbinare, de împreunare și, după propriile-i cuvinte, „îmbinarea nu înseamnă niciodată doar a pune împreună și a îngrămădi. Ea menține într-o legătură comună ceea ce este contradictoriu și ceea ce tinde să se despartă. Ea nu lasă ca aceste elemente să ajungă într-o stare de disoluție întâmplătoare. Menținând astfel legătura, *logosul* are caracter de forță penetrantă, de *physis*. El nu permite ca ceea ce se află sub stăpânirea lui să se ri-

sipească într-o libertate goală de contradicție, ci, unificând contrariile, el menține întreaga violență existentă în tensiunea dintre aceste contrarii.”¹³

Heidegger ia acest sens al *logosului* din Heraclit și interpretează unul din fragmentele aflate în adaptarea lui Diels-Kranz (primul fragment), ca o identificare între *physis* și *logos*. Într-o traducere pe care eu o cred foarte fidelă, acest fragment se prezintă așa : „Cu toate că acest Logos se justifică veșnic, oamenii nu sînt totuși în stare să-l înțeleagă — nu numai înainte de a afla despre el, dar chiar atunci cînd au aflat de el pentru prima oară. Adică, deși toate lucrurile ajung să se petreacă în concordanță cu acest Logos, oamenii par să nu aibă nici un fel de experiență a lui, cel puțin dacă-i judecăm în lumina unor astfel de vorbe și fapte cum intenționez eu să o fac. Metoda mea proprie este să observ fiecare lucru, potrivit cu natura sa, și să precizez cum se comportă. Alți oameni, dimpotrivă, în momentele lor de veghe la ceea ce se întîmplă în jurul și înlăuntrul lor, sînt tot atît de distrați și neatenți ca în timpul somnului.”¹⁴ În alt fragment (al optulea), Heraclit spune : „Contrariile se mișcă înainte și înapoi, unul spre altul ; din propriul lor exterior, se adună ele pe sine”, sau, pentru a cita o altă traducere, „Contradicția aduce înțelegere. Din ciocnire iese cea mai frumoasă armonie.” Heidegger interpretează acest fragment în sensul că lupta contrariilor reprezintă o îmbinare, fixată în împreunare ; ea este *logos*. De la această identificare între *logos* și *physis*, Heidegger trece la frumusețe, deoarece ceea ce înțelegeau grecii prin frumusețe era restrîngerea. „Arta este o dezvoltare a ființei fiindului.” „Ființa fiindului este suprema strălucire, adică frumusețea cea mai înaltă, cea care este mai stabilă în ea însăși... Dimpotrivă, pentru noi modernii, frumosul este ceea ce calmează și destinde ; el e destinat delectării, iar arta este o treabă pentru cofetari.”¹⁵ Pentru greci, frumusețea era strălucirea a ceea ce este complet și armonios, a ceea ce este cuprins-în-sine și original. Opera de artă este o dezvoltare a ființei, o statornicire a unei vechi relații cu *physisul* — domeniul lucruri-

lor, cu natura, cu însăși ființa. Dar, așa cum scoate în evidență atât de frumos Heidegger, „nu prin intermediul fenomenelor naturale au învățat grecii ce este *physis*, ci dimpotrivă: ei au descoperit ceea ce au trebuit să numească *physis*, prin intermediul unei experiențe intelectuale și poetice fundamentale despre ființă. Ceea ce le-a permis să obțină o viziune rapidă asupra naturii, în sens limitat, a fost tocmai această descoperire. Astfel, noțiunea de *physis* a cuprins la început cerul și pământul, piatra și planta, animalul și omul, și a cuprins istoria umanității ca operă a oamenilor și a zeilor; la urmă, dar mai important decât toate, ea a făcut ca zeii înșiși să fie supuși destinului. *Physis* înseamnă forța care iese la suprafață și regatul de permanență peste care domnește ea. Această forță de apărare și de a dura include «devenirea» precum și «ființa», în sensul restrâns al duratei nepăsătoare. *Physis* înseamnă procesul de apariție, de scoatere la iveală din ceea ce e ascuns, procesul prin care, în primul rînd, ceea ce este ascuns e făcut să dureze.”¹⁶

Dar ceea ce iese la iveală este o formă, *morphe*, și are formă tocmai datorită îmbinării, a raporturilor interioare și a armoniei. Se afirmă, de obicei, că grecii nu aveau nici un cuvînt pentru noțiunea de artă și că termenul folosit în loc era *techne*; grecii, însă, nu aveau un cuvînt pentru noțiunea de artă deoarece ei nu concepeau arta ca ceva separat de înțelegerea realității, de constituirea ființei, de fizică și metafizică. *Techne*, spune Heidegger, nu era nici artă, nici tehnologie, ci un tip de cunoaștere, priceperea de a planifica și de a organiza în mod liber, de a conduce instituțiile, iar ca justificare, Heidegger face trimiteri la *Phaedrus* al lui Platon. „*Techne* înseamnă creație, construcție, în sensul unei producții deliberate”; ea este priceperea de a inventa unealta eficientă, dar nu forma liberă. Însă în altă parte, Heidegger redefinește *techne* drept cunoaștere în sensul adevărat, nu doar ca un comentariu asupra unor date necunoscute anterior, ci ca fapt real ce are ca rezultat producerea obiectelor¹⁷, „privirea inițială și persistentă în afară, dincolo de ce este

dat într-un timp anume". Acum, arta poate fi identificată cu *techne*, deoarece ea „este ceea ce face, în modul cel mai direct, ca ființa (adică, ceea ce apare și persistă în sine) să dureze, determinînd-o să-și găsească stabilitate în ceva prezent (opera). În principal, opera de artă este o operă nu pentru că e elaborată (*gewirkt*), sau produsă (am văzut că și unealta satisface aceste condiții), ci pentru că ea dă naștere (*er-wirkt*) ființei, într-un fiind; ea produce fenomenul prin care forța ce iese la iveală, *physis*, ajunge să strălucească (*scheinen*). Tocmai prin intermediul operei de artă, înțelegem ca ființă a fiindului, orice alt lucru, care apare și există, este confirmat, mai întîi, și făcut accesibil, putînd fi explicat și înțeles ca ființă sau nonființă.“¹⁸

De aceea, arta poate fi considerată drept „capacitatea, pur și simplu, de a executa sau de a pune în operă (*ins-Werk-setzen*) drept *techne*“. O astfel de realizare activă a ființei înseamnă cunoaștere, și arta este *techne* tocmai în acest sens al cunoașterii și nu datorită faptului că ea implică ingenuozitate „tehnică“, unelte sau materiale.

Distincția formulată de Heidegger pare să fie frumos ilustrată de evoluția timpurie a artefactelor, așa cum am descris-o eu. *Techne*, cu sensul de ingeniozitate, va explica forma artefactului ca unealtă destinată nevoilor practice; dar *techne*, cu sens de creație și evidențiere, produce o formă care rezistă prin ea însăși, despărțită de funcția ei practică, o configurație ce se dezvăluie ea însăși ca ființă a fiindului.

Citind interpretarea lui Heidegger despre filosofia timpurie a Greciei, ne reamintim, în chip inevitabil, de o filosofie contemporană cu ea, cea chineză, în care găsim o încercare de a explica statornicirea ființei, încercare ce poate fi raportată riguros la gîndirea Greciei timpurii. Este peste puterile mele să încerc o corelație între cosmologia greacă și cosmologia chineză, probabil, însă, să pot indica unele analogii. Există aceeași conștiință a Ființei și a Nonființei și a misterului ivirii formei din haosul primordial. După Huai-nan-

Tzu, o compilație multilaterală din secolul al doilea î.e.n., făcută după toate școlile de gândire, și care rezumă scrierile filosofice vechi, dintr-o energie universală și complexă, au ieșit la iveală, în mod treptat, două principii contrare, *yin* și *yang* și, prin unire, aceste principii contrare au constituit primele forme armonioase. Citez din traducerea lui Derk Bodde după *Huai-nan-Tzu* :

„Cînd Cerul și Pămîntul nu aveau încă formă, era o stare neorganizată a lipsei de formă. De aceea, starea aceasta se numește Marele Început (*t'ai shih*). Acest Mare Început a dat naștere la o întindere goală, iar întinderea goală a produs cosmosul. Cosmosul a produs fluidul primordial (*yüar ch'i*), care își avea limitele lui. Ceea ce era limpede și ușor s-a adunat spre a forma Cerul. Ceea ce era greu și tulbure s-a încheșat spre a forma Pămîntul. Unirea dintre ceea ce era limpede și ceea ce era ușor a fost, în chip special, fără efort, pe cînd încheșarea a ceea ce era greu și a ceea ce era tulbure a fost deosebit de anevoioasă, așa încît mai întîi s-a format Cerul, și Pămîntul după aceea.

Esențele Cerului și ale Pămîntului au format *yin* și *yang*, iar esențele concentrate ale lui *yin* și *yang* au format cele patru anotimpuri. Esențele împrăștiate ale celor patru anotimpuri au format miriadele de lucruri. Forța fierbinte a lui *yang*, fiind acumulată multă vreme, a produs focul, iar esența focului a format soarele. Forța rece a lui *yin*, fiind acumulată multă vreme, a produs apa, iar esența apei a format luna. Esența rafinată a surplusului de fluid din soare și din lună a format stelele și planetele. Cerul a primit la el soarele, luna și planetele, în timp ce Pămîntul a primit apa, râurile, solul și praful.“¹⁹

Acest proces de formare, de îmbinare a contrariilor, — un *logos*, rămîne, în gîndirea chineză, la nivelul cosmologic, însă procesul nu se sfîrșește o dată cu apa,

riurile, solul și praful, ci, prin analogie, el este extins la plantele și la animalele vii și, în cele din urmă, asupra neamului omenesc și a artefactelor lui. Opera de artă este concepută ca un simbol al elementelor cosmice, ca o reificare a esențelor concentrate ale lui *yin* și *yang*.

O analogie mai semnificativă, probabil, pentru scopul nostru, este evoluția trigramelor folosite în cursul devinației așa cum e practică ea în *I Ching*. După primii istorici chinezi, devinația se făcea, la început, cu ajutorul unei carapace de broască țestoasă, încălzită la foc de către un ghicitor care interpreta apoi crăpăturile apărute pe suprafața ei. Cele opt trigrame și cele șaiszeci și patru de hexagrame ieșite din acestea, prin combinarea fiecăror două în diagrame de șase linii fiecare, erau un substitut formal pentru haosul liniilor apărute pe carapacea înfierbîntată și ele au fost introduse probabil cam în același timp, în care forma a început să se ivească în artefactele chineze, ca o entitate conștientă, — în perioada celor Cinci Împărați²⁰, sau perioada Yang-Shao, cum se numește ea astăzi, după așezarea unuia din statele neolitice de pe la anii 3 000—2 500 î.e.n., descoperit de Dr. J. Gunnar Andersson.²¹ Nu susțin că există un paralelism exact între descoperirea formei pure în artefacte de genul lamei de topor sau al teslei și între inventarea trigramelor, dar nu putem avea încredere nici în legenda trigramelor au fost într-adevăr inventate de Fu Hsi (potrivit altei legende, el le-a găsit pe spatele unui animal, jumătate cal — jumătate dragon, ieșit pe neașteptate din apele Fluviului Galben). Este mai probabil ca legendele să fi fost inventate pentru a explica evoluția treptată a aspectelor formale ale crăpăturilor întortocheate de pe carapacele de broască țestoasă ținute la foc.

Se va observa apoi, că forma fiecărei trigrame are o valoare de semn, sau o semnificație simbolică. Semnele constau în cele opt combinații posibile, de cîte trei linii frînte sau drepte, afirmîndu-se că linia dreaptă reprezintă principiul masculin, iar linia frîntă — principiul feminin

(ele pot reprezenta, tot atât de bine, „forța fierbinte a lui *yang*“ și „forța rece a lui *yin*“). În ediția sa din 1. *Ching*,²² Wilhelm clasifică diversele attribute, imagini și relații de familie pe care le simbolizează cele opt trigrame; detaliile, pentru scopul nostru de față, nu sînt semnificative, semnificativ rămînînd doar faptul că un aranjament formal, un *Gestalt*, a fost înzestrat cu o valoare de semn, ori cu semnificație simbolică. Simbolurile pot să pară destul de clare (de aceea, se cuvine să li se spună, mai corect, semne); o combinație de trei linii drepte semnifică elementul creator — vigoarea, cerul, tatăl, pe cînd o combinație de trei linii frînte semnifică elementul receptor — fertilitatea, pămîntul și mama. Totuși, în combinațiile mai complicate simbolismul devine mai puțin evident, și foarte obscur atunci cînd cele opt trigrame sînt combinate între ele pentru a forma șaizeci și patru de simboluri.

De ce trebuie ca forma să aibă semnificație simbolică? — este întrebarea la care ajungem cu toții, în cele din urmă, întrucît putem presupune că forma artistică sau pură nu s-ar fi despărțit niciodată de forma utilitară dacă mintea omului n-ar fi perceput, dintr-o dată, o semnificație nonutilitară în formă, o realizare evidentă a ființei.

Există trei posibilități:

1 Ca o funcție simbolică să se fi dezvoltat din funcția utilitară, de exemplu, toporul folosit în sacrificii a dobîndit prin asociere o semnificație rituală, pe lîngă scopul său utilitar, iar forma, din această cauză, a fost perfecționată treptat.

2 Ca o valoare simbolică să fi fost atribuită unei forme datorită faptului că aceasta semăna cu un obiect natural, de exemplu, linia neîntreruptă reprezintă organul creator masculin iar linia întreruptă, organul feminin receptor.

3 Ca forma însăși să fi devenit semnificativă, deoarece dobîndise proporții armonioase. Pe baza acestei presupuneri, trebuie să ne întrebăm în continuare, de ce e nevoie ca armonia să fie semnificativă.

La cea de a doua dintre aceste posibilități, cred că putem renunța pentru motivul semantic deja prezentat:

o formă care are semnificație pentru că se aseamănă cu un alt obiect nu este un simbol ci un semn. Un simbol este simbol doar în măsura în care el semnifică o percepție sau un sentiment necunoscut sau care nu poate fi exprimat altfel.

Ne mai rămân, deci, două valori ce pot fi simbolizate într-o formă creată : o valoare de percepție și senzație, cealaltă de intuiție și sentiment. Ceea ce devine evident prin percepție și senzație este strălucirea ființei ; ceea ce devine evident prin intuiție și sentiment este îmbinarea și împreunarea în sine, constrângerea formală.

Însăși conștiința este formală, dar nu atât ca dătătoare de formă cât primitoare de formă. Adică, înțelegem o experiență în măsura în care ea se prezintă conștiinței ca formă. „Conștiința, ca să spun așa, chiar de la bun început este o activitate de simbolizare. Prin urmare, niciodată nu vom găsi în ea vreun lucru care să fie «dat», pur și simplu, fără a avea sens și referire dincolo de el însuși. Nu există nici un conținut care să nu fie transpus într-o formă.”²⁵ Aceasta a fost marea afirmație pe care a făcut-o Kant în *Critica rațiunii pure*, afirmație care niciodată n-a fost respinsă în mod convingător. Dimpotrivă, în epoca noastră, ea a fost transformată, de geniul lui Ernst Cassirer, într-o atotcuprinzătoare filosofie a formei, pe care mă voi baza în observațiile de încheiere asupra acestei probleme.

Forma a existat înainte de a fi existat conștiința umană a formei : universul însuși, *yin* și *yang* care au ieșit din haosul primordial și au format esențele concentrate. Conștiința umană a început cu formele percepției, iar inteligența și spiritualitatea omului cu reprezentarea formei. Libertatea omului și cultura sa încep cu o voință spre formă. Limbajul, mijlocul de susținere a imaginației sale, este o creație formală. Însăși arta este o voință spre formă și nu doar o reacție instinctivă sau involuntară. „Momentul *intenționalității* este necesar pentru expresia lingvistică și artistică. În fiecare act de vorbire și în fiecare creație artistică, aflăm o funcție teleologică precisă.”²⁴ Sau,

cum spune Cassirer în altă parte : „Ochiul artistului nu este un ochi pasiv care primește și înregistrează impresia lucrurilor. El este un ochi constructiv și numai prin acte constructive descoperim noi frumusețea lucrurilor naturale. Sensul frumuseții este sensibilitatea pentru viața dinamică a formelor, iar această viață nu poate fi înțeleasă decât printr-un proces dinamic corespunzător, în noi înșine.”²⁵

Aplicînd această observație primelor artefacte ale omului, care au dovedit formă artistică, mai trebuie să ne întrebăm și cum a luat ființă această sensibilitate pentru viața dinamică a formelor.

La această întrebare nu sîntem în stare decât să aproximăm un răspuns. Știm, de exemplu, că ideea unui spațiu abstract nu a fost descoperită înaintea epocii lui Democrit (460—360 î.e.n.), ea fiind una din cuceririle caracteristice ale gîndirii grecești. Nu putem presupune că ființele omenești care, în perioada Neoliticului, au descoperit pentru prima oară frumusețea, aveau vreo concepție abstractă despre spațiu, proporție sau armonie. Ei aveau doar o experiență senzuală spontană. Dacă, prin urmare, forma a devenit semnificativă pentru omul din Neolitic, ea a fost un act de percepție și nu de inteligență. În măsura în care omul neolitic, dînd o formă artistică artefactelor sale, avea conștiința scopului, acest scop trebuie să fi fost o aproximație progresivă către un sens al formei ieșit din experiența sa generală. Cu alte cuvinte, din mediul înconjurător material, omul trebuie să fi dobîndit, treptat, un răspuns condiționat la acele proprietăți fizice ale simetriei și ale proporției armonioase pe care simțurile sale le-au cunoscut din examinarea formelor trupului propriu, din formele animalelor și plantelor, din ritmul zilei și al nopții, și așa mai departe. De vreme ce forma este anterioară experienței umane, putem admite, în mod legitim, că, primită din mediul înconjurător natural al omului, conștiința formei a fost mai apoi armonizată, spontan, în artefactele umane. Nu aparența însă a fost cea armonizată, ci forma, și anume, forma simbolică.

Putem admite, alături de Heidegger și Cassirer, că scopul unor astfel de forme simbolice a fost să dezvăluie sensul, să creeze instrumentele exprimării. „Întrucât, observă Cassirer, fiecare conținut particular al conștiinței se găsește situat într-o rețea de raporturi diverse, datorită cărora simpla lui existență și autoreprezentare înseamnă și o referire la alte și alte conținuturi, atunci pot exista, și trebuie să existe, anumite formațiuni ale conștiinței în care forma pură de referire să fie, ca să spunem așa, organizată la nivelul simțurilor. De aici rezultă dubla natură caracteristică a acestor formații : legătura lor cu sensibilitatea, legătură ce conține totuși în sine o anumită libertate față de sensibilitate. În fiecare semn lingvistic, în fiecare imagine mitică sau artistică, conținutul spiritual, care în mod normal țintește dincolo de întreaga sferă senzorială, este transpus în forma senzualului, în ceva ce poate fi văzut, auzit sau atins. Apare un mod independent de configurare, o activitate specifică a conștiinței care, diferențiindu-se de oricare din datele senzației imediate sau ale percepției, folosește totuși aceste date ca vehicule, ca un mijloc de expresie.”²⁶

Mi se pare că acest pasaj din eminenta operă a lui Cassirer conține, în esență concentrată, răspunsul la problema noastră. Trecerea de la o formă perfecționată dar încă utilitară, produsă sub imperiul necesității, se efectuează la răscrucea conștiinței, acolo unde formele se întâlnesc și se amestecă și, pentru prima oară, în această întâlnire neprevăzută, formele își dobândesc imediat libertatea și funcția lor expresivă. În acest moment, „conștiința creează conținuturi senzoriale concrete precise ca o expresie a unor precise complexuri de sens. Și pentru că aceste conținuturi pe care le creează conștiința se află în întregime în puterea acesteia, conștiința poate «evoca», oricând, toate acele sensuri.” Cu alte cuvinte, limbajul și arta își câștigă funcțiile lor simbolice ; despărțită de necesitatea materială, o exprimare simbolică devine, atunci, posibilă.

Nu putem reconstrui, nici chiar imagina acel „moment” din preistorie în care, pentru prima oară, forma a dezvăluit ființa, momentul în care, pentru prima oară, omul a fixat ființa în concretețea unei opere de artă. Tot atât de bine ne-am putea întreba care este „momentul” în care s-a născut conștiința în specia umană. Dar preocuparea mea din acest eseu a fost să arăt că originile formei în artă sînt și originile *logosului*, ale cunoașterii ființei și ale realității. Arta, în măsura în care și-a păstrat funcția ei originară și nu a devenit „o treabă de cofetari”, a reprezentat întotdeauna, de-a lungul istoriei, un astfel de mod de revelare, de statornicire și denominare. Acest lucru a fost spus, în felul cel mai concis, într-un singur vers, de către Hölderlin :

Was bleibet aber, stiften die Dichter.

Ceea ce durează este confirmat de poeți. Cu alte cuvinte, omul își cucerește ființa și identitatea prin activitatea sa creatoare, prin voința spre formă.

INFORMALITATEA

DISCUȚIA întreprinsă pînă acum, asupra problemei formei în artă, presupune o distincție, oarecum simplă, între formă și distorsiunea formei, între armonie și dizarmonie, între frumusețe și urîțenie. Există, totuși, încă o deosebire, ce trebuie făcută între forma însăși înțeleasă ca ordine stabilită de sensibilitatea umană în mijlocul evidentului haos al fenomenelor vizuale, și reprezentarea directă sau mimetică a acelorași fenomene în realitatea lor. Această distincție, care este destul de evidentă din considerarea obiectivă a istoriei artei, abia în epoca noastră a devenit o chestiune de opțiune inevitabilă pentru artist.

Cunosc numai un singur filosof al artei care să fi tratat această problemă sub toate aspectele ei, semantice și logice, — defunctul Richard Bernheimer, în cartea sa *Natura reprezentării (the Nature of Representation)*¹. Problema a mai fost tratată cu multă erudiție și de profesorul E. H. Gombrich în *Artă și iluzie, studiu de psihologie a reprezentării picturale (Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictorial Representation)*² dar am impresia că profesorul Gombrich nu reușește să explice semnificația profundă a formelor inventate de om ca forme deosebite de cele descriptive. Așa cum observa un critic, „Cartea sa este mai degrabă o carte de expunere decît de descoperire. Ea nu se ocupă nicăieri de esența reprezentării artistice, și anume, de ceea ce se întîmplă atunci cînd un artist sau o perioadă artistică, stăpîniți de o concepție vitală despre existența umană, regroupează toate

unelte și resursele disponibile pentru a inventa o formă vizuală profund semnificativă.”³

Bernheimer nu neglijează nici un aspect al problemei și, deși nu este partizanul abstracțiunii, el își dă seama că „ar părea verosimil, chiar fără o analiză detaliată, ca un simbol — oricare — să acționeze prin intermediul unui proces interior, un proces mai obscur și mai pătrunzător decât cel prin care ajungem să pricepem simpla asemănare. Teoriile reprezentării care trec cu vederea peste această disparitate au prea puțină șansă să reflecte altceva decât o fracțiune de adevăr.”⁴

Profesorul Bernheimer trece în revistă toate teoriile existente ale reprezentării, făcând o expunere detaliată, pe care nu intenționez să o rezum. El nu acordă, totuși, o atenție deosebită aceluia aspect al formei pe care îmi propun să-l discut eu acum, și anume, al formei neregulate sau informalitatea. În măsura în care formele neregulate au o „funcțiune de semn”, ele sînt prezente în distincția pe care Bernheimer o face între reprezentare și funcțiunea de semn, formele neregulate fiind incluse, în special, în acea funcție pe care profesorul Bernheimer o numește „substituție”. El consideră că identificarea curentă a reprezentării cu funcțiunea de semn este greșită; că, „în timp ce cele două moduri de înțelegere se suprapun parțial, cîmpul reprezentării este mai larg decât aria pe care o împărtășește cu funcțiunea de semn înrudită, cuprinzînd fenomene pe care nici o teorie semantică, oricît de constituită, nu le poate revendica vreodată pentru sine. El mai susține că reprezentarea are o structură internă proprie, înrudită, dar în nici un caz identică cu cea pe care o au diferitele categorii de semne și că, în sfîrșit, funcțiunea cea mai apropiată de reprezentare nu este funcția de semnificare, așa cum presupun adepții semanticii, ci mult neglijată și puțin cunoscuta funcție de substituire.”⁵

Substituirea, spune Bernheimer, este o funcție naturală, iar reprezentarea o funcție mentală. În acest context, nu sînt sigur de înțelesul termenului „natural”,

nădăjduiesc, însă, că el ar include procesele mentale instinctive, sau, cum le spunem astăzi, subconștiente. Este incontestabil faptul că, în artă, are loc un mod de substituire ce se bazează pe percepția formelor relevante din punct de vedere biologic (și, prin urmare, „naturale“). Într-o carte de o importanță fundamentală pentru studiarea subiectului nostru ⁶, Anton Ehrenzweig promovează o teorie a percepției subconștiente, teorie care a reușit să ducă la bun sfârșit, în sfera artei, o intenție exprimată cândva de William James, de „reintegrare a vagului la locul potrivit, în viața spirituală“. Ar fi greu de rezumat această teorie, dar ea stabilește o distincție între două principii ale percepției, între „principiul unui gestalt abstract care ne conduce percepția exterioară către un gestalt bun, adică înspre forme «bune» din punct de vedere estetic, coerente, compacte, precise“, și un al doilea principiu al percepției „care conduce percepția exterioară către forme relevante din punct de vedere biologic“ (adică, forme libere de gestalt). Dl. Ehrenzweig a dat, pentru întâia oară, o explicație psihologică convingătoare faptului misterios că multe din experiențele noastre artistice sînt legate de „elementele formale neexprimate, ascunse în structura subconștientă a operei de artă, sau — ceea ce înseamnă cam același lucru, de structura subconștientă a procesului de percepere prin care noi creăm în mod activ sau ne bucurăm în mod pasiv de elementele formale subconștiente.“

Discutînd originile formei în artă (Capitolul al III-lea), am putut să las impresia că impulsul artistic se referă exclusiv la dorința de a obține un „bun“ Gestalt, o formă precisă, coerentă și compactă, sau, alternativ, la acea distorsiune a formei pe care o numim urîțenie. Dacă este așa, ar trebui acum să corectez această impresie, deoarece ea se bazează pe o distincție între realism și utilitarism, distincție care nu există, probabil, nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere teoretic. Ca punct de plecare pentru teoria mea asupra originilor formei, am folosit evoluția artefactului, a obiectului utilitar.

Putem să admitem că omul preistoric, cel puțin în perioada în care forma s-a dezvoltat în direcția Gestaltului estetic, și-a dezvoltat simultan și iscusința de a proiecta o imagine realistă (mimetică), în special imagini revendicate de eficacitatea practicilor sale magice sau rituale. Dacă proba stratigrafică admite presupunerea că producerea uneltelor și pictarea reprezentărilor mimetice de animale au mers mână în mână, atunci trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva capacitățile formative implicate în aceste două activități distincte au fost inspirate de mobiluri deosebite.

Această întrebare nu are numai o semnificație pur teoretică sau istorică. Intenționez să arăt că motivațiile implicate persistă și astăzi și ele explică unele din contradicțiile artei contemporane.

Ceea ce este semnificativ, presupunând că generalizările noastre despre arta preistorică sînt adevărate, este faptul că obiectul utilitar — toporul, vîrful de săgeată, buzduganul etc. — pentru a deveni un obiect de cult, a fost numai eliberat de funcțiunea lui strict utilitară. Adică, el a fost mîntuit de lipsa de semnificație spirituală, dîndu-i-se o semnificație simbolică, în același timp în care i-a fost perfecționată forma și i s-au dat acele caracteristici ce definesc o operă de artă. Asemenea caracteristici au fost, de la început, de diferite tipuri: unele calculabile, cum ar fi proporția armonioasă, iar altele nedefinite, de tipul vitalității.

Se va vedea că întreagă această ipoteză presupune preexistența unui haos inform sau a unei lipse de formă din care, în mod treptat, iese la iveală forma care, conștient sau inconștient, este înzestrată cu semnificație. Putem presupune, însă, că haosul însuși, lipsa originară de formă sau de limită a fiindului, nu are nici un fel de semnificație? Am văzut că Necunoscutul este izvor de groază și de *Angst*, că, altfel spus, el acționează asupra sensibilității umane în chipul cel mai puternic, deși incoerent; de ce am exclude posibilitatea ca haosul și neantul întunecos să fi fost dintru început sursa unor

emoții de tip estetic? Cu alte cuvinte, trebuie să asociem, în chip logic, arta cu o conștiință născândă, a formei? N-ar fi putut exista oare, de la începutul conștiinței umane, un lucru de tipul înțelegerii conștiente a semnificației estetice a obiectelor cu formă neregulată?

În Capitolul al II-lea, am discutat conceptul de sublim, așa cum a fost creat el de Longinus și dezvoltat, în continuare, de filosofi ai secolului al XVIII-lea, ca Burke. Semnificația acestui concept constă în faptul că el acordă valoare estetică dimensiunilor fără formă, acelui lucru pe care Burke l-a numit „infiniul artificial”. În această ordine de idei, cuvântul „artificial” este important, deoarece, susținea Burke, în măsura în care lipsa de formă sau infinitul sînt cunoscute ca experiență nemijlocită, reacția spectatorului este pur și simplu o reacție de groază; pentru ca astfel de stări emoționale să producă „încîntare”, ele trebuie să fie reprezentate, sau, cum obișnuiește să spună esteticianul modern, „distanțate”. Ne place reprezentarea scenelor de groază, deoarece ne bucurăm de descoperirea că le experimentăm prin intermediar.

Totuși, nu tot ceea ce este fără formă este, în chip necesar, infinit, sau, în mod înfricoșător, nedefinit. Nici infinitul nu este, în mod necesar, fără formă. E îndoielnic dacă infinitul poate fi conceput separat de formele finite; Ruskin susținea o dată că, într-o pictură, efectul de infinit este atins prin „nimic altceva decît, pur și simplu, printr-un punct luminos îndepărtat, capabil să dea sentimentelor o posibilitate de scăpare de toate obiectele finite din jur”. Ca exemplu, el dă „lumina blîndă de fereastră, văzută prin deschizătura dintre două coloane” care oferă acest tip de dimensiune gravurii lui Rembrandt *Intrarea lui Hristos în templu*.⁷ Concepînd lipsa de formă ca ceva ce scapă definirii, ne îndepărtăm de problemă. De exemplu, norii sînt informal, dar nu fără formă. Dacă un nor cumulus este izolat pe un cer albastru, el are o formă ce se evidențiază de spațiul infinit din jur. Multe alte fenomene naturale, cum sînt pădurile, lichenii

și mucegaiurile, configurația insulelor și a lacurilor, au aceleași contururi neregulate dar limitative. În clipa în care devenim conștienți de o astfel de suprafață distinctă, îi și recunoaștem limitele informale și, devenind conștienți de unicitatea acestor limite, răspundem cu sentimente de încântare care, pe bună dreptate, se numesc estetice.

În mod logic, asemenea sentimente în legătură cu informalitatea nu pot fi negate omului preistoric, dar faptul acesta nu este în dezacord cu o teorie despre originea formei în artă, după care prima cunoaștere a formei în sine, indiferent dacă acea formă era naturală sau rezultatul meșteșugurilor tehnice, a însemnat totodată și acel moment din evoluția conștiinței umane în care, pentru prima oară, forma și-a dobândit valoarea simbolică. Cu alte cuvinte, forma estetică și forma simbolică s-au născut în același timp. Mai departe, pentru recunoaștere, forma nu putea fi izolată fără ca lucrul să nu necesite, în același timp, o recunoaștere a existenței informalului. Conștiința formei și conștiința informalității s-au dezvoltat simultan; într-adevăr, dintr-un punct de vedere evoluționist, nu putea să existe o deosebire esențială între prima identificare a formei în natură și prima identificare a formei în artefacte, și înțelegerea, ce urmează de la sine, a absenței formei sau informalității ca atare. Ceea ce constituie evenimentul estetic original este tocmai recunoașterea formei sau, cum ar spune Heidegger, identificarea unei esențe atașată la ceea-ce-are-limite și care dobândește, în felul acesta, ființă permanentă.

Distincția pe care trebuie să o facem, dintr-un punct de vedere logic, este cea dintre existența formei și identificarea formei. Există forme în natură ca produs al forțelor naturale, iar omul primitiv credea că unele din aceste forțe posedă proprietăți magice sau spirituale. Formele făcute de om au devenit opere de artă deoarece și ele erau gândite ca posedând însușiri magice sau spirituale. Primele opere de artă (franzuzescul *objets d'art* reprezintă o expresie mai potrivită) au fost opere de artă în virtutea formei lor, indiferent dacă forma era naturală

sau artificială. Cea care dezvăluie ființa este tocmai forma, în toată concretețea și materialitatea ei. Opera de artă este o operă de limitare, de concentrare, *eine Dichtung*, după cum specifică limba germană.

Acest punct de vedere nu înseamnă negarea faptului că unei opere de artă, fie ea naturală (acel *objet trouvé* al suprarealiștilor) sau artificială, i se atribuie o valoare superioară, adică umană. Fenomenul selecției reprezintă prin el însuși o formă de creație, dar dacă omenirea ar fi trebuit să aștepte ca forțe arbitrare și impersonale să dezvăluie ființa, evoluția conștiinței și inteligenței ar fi avut o desfășurare cu mult mai lentă. Într-adevăr, este îndoielnic dacă omul ar fi depășit stadiul de *homo faber*. Ceea ce are însemnătate în acest proces este dezvăluirea formelor în fața conștiinței a formelor ce sînt perfecte în ele însele, și care, datorită perfecțiunii lor, pot fi înzestrate cu semnificație, cu logos, în înțelesul pe care îl dă Heidegger acestui cuvînt.

Aceste speculații au o aplicare evidentă la arta epocii noastre, care a îmbrățișat, în mare parte, informalitatea drept scopul specific al activității de creație. Caracteristica aceasta a artei contemporane ar fi mai ușor de înțeles dacă am putea dovedi și pentru epoca preistorică posibilitatea conștiinței informalității ca atare. Prin informalitate-ca-atare înțeleg, de exemplu, necesitatea conștientă de a da sentimentelor „o cale de evadare” din obiectele finite. În acest sens, informalitatea este echivalentă cu infinitul. Oare omul preistoric era conștient de infinit?

Se va spune că nu avem nici un mijloc de a cunoaște acest lucru, avem însă dreptul să interpretăm dovezile potrivit principiilor noastre generale, și nu există îndoială că omul preistoric poseda un impuls strîns legat de dorința de a evada din limitarea tuturor obiectelor finite; prin acest impuls înțeleg înclinarea spre abstracțiune. În marea sa operă despre începuturile artei, Siegfried Giedion afirma că „Abstracțiunea traversează întreaga artă primitivă. În perioadele Aurignaciană și Magdaleniană găsim reprezentări de animale, ușor de recunoscut, laolaltă cu

simboluri enigmatice ce nu au nici o corespondență în lumea vizibilă ; întâlnite pe o întindere foarte largă, ele se ivesc în modul cel mai izbitor, poate, în marea sală din Lascaux și pe plafonul pictat de la Altamira unde, alături de enorme simboluri abstracte, de culoare roșie, sînt plasați bizonii.

Arta a început, într-adevăr, cu abstracțiunea.“⁸

Există diverse tipuri și grade de abstracție, dar printre tipurile prezente în arta primitivă există, fără îndoială, și unul care folosește înfățișări și forme inexistente în natură. Acest tip ajunge să fie investit cu un înțeles simbolic știut numai de cei inițiați.⁹ Giedion nu are nici o ezitare în a descrie acest tip de abstracțiune drept „simbolic“, înțelegînd prin simbolizare „primele încercări ale omului de Neanderthal de a atinge o organizare spirituală capabilă de o transcendere a simplor materiale și a existenței utilitare“. Unele din aceste simboluri sînt fără complicații, ușor de interpretat ca obiecte rituale, legate, de pildă, de riturile fertilității, dar altele sînt mai complexe și misterioase. Giedion susține că astfel de simboluri abstracte „se nasc din nevoia de a da imperceptibilului o formă perceptibilă. Simbolizarea a apărut de îndată ce omul a trebuit să exprime relația neliniștitoare și insesizabilă dintre viață și moarte...“¹⁰

Pentru moment, nu mă preocupă scopul acestor simboluri, ci formele lor, sau, mai degrabă, informalitatea lor și, mai presus de orice, informalitatea obținută din gruparea lor pe suprafața stîncii. Ar fi posibil ca unele simboluri abstracte să derive din modele naturale, dar, de vreme ce ele se află în compania unor desene de mare fidelitate a aspectelor exterioare ale animalelor din acea vreme, nu rămîne nici o îndoială că, alături de voința de reprezentare a existat o voință de abstracțiune. De curînd, Annette Laming susținea că asocierea dintre animalele realiste și simbolurile abstracte nu este fortuită : „picturiile de pe pereții cavernelor nu reprezintă compoziții întîmplătoare. Ele trebuie privite ca desene decorative, proiectate și aranjate cu deliberare.“¹¹ Se

poate ca asocierea diverselor obiecte, zugrăvite într-o anume peșteră, să fie deliberată, dar, din oricare punct de vedere estetic am judeca, este greu de văzut, spre exemplu, în picturile de pe tavanul peșterii de la Altamira, altceva decât informalitate. Aceste picturi ar putea fi comparate, mai degrabă, cu aranjamentul sacrificiilor votive dintr-un altar modern. Desenul este impus de spațiul la care artistul are acces.

Nu-i nevoie să insist asupra acestui punct, deoarece el nu afectează principalul meu scop de a susține ideea că originile artei informale, deși altele decât originile artei formale, pot fi, totuși, contemporane cu acestea din urmă. Definiția scolastică a artei, cea mai bună dintre definițiile tradiționale, descriind arta drept claritate a formei, nu va mai fi de folos scopului nostru, în afară de cazul în care „forma” va fi interpretată liber, departe de intenția scolastică. Dificultatea a apărut din obișnuita confuzie dintre artă și frumusețe, dar, astăzi, am scăpat de această eroare. Este îndoielnic dacă arta poate fi definită într-un chip mai riguros decât a definit-o cândva Jacques Maritain,¹² drept „un fel de sensibilitate spirituală în contact cu materia”. Această împerechere poate da naștere, din când în când, unor monștri promițători. Nu trebuie însă să-i condamnăm la dispariție, deoarece unitatea contrariilor, unitate care asigură statornicirea ființei, depinde de această libertate și perversitate a împerecherii. Am identificat deja statornicirea ființei cu creația artistică. Pentru a repeta o vorbă a lui Heraclit, „Contradicția aduce înțelegere. Din ciocnire iese cea mai frumoasă armonie.” Din ciocnire iese opera de artă.

FORMA ÎN ARHITECTURĂ

ESTETICA arhitecturii este un subiect întins, așa încât voi începe prin a elimina acele aspecte generale, comune și altor arte, — de exemplu, însuși conceputul de frumusețe, pe care operele arhitectului îl pot ilustra dar nu-l pot defini prin ele însele. De asemenea, voi omite prezentarea tuturor teoriilor despre stil, deoarece, în istoria artei, stilul este un element variabil, datorat factorilor individuali sau sociali. Așa cum îl definește Meyer Schapiro, stilul este „forma constantă din arta unui individ sau a unui grup“, și, prin urmare, nu o însușire constantă a arhitecturii ca artă.¹ Nu pretind că problema stilului poate fi despărțită de estetică, dar estetica unei arte specifice, de tipul arhitecturii, e determinată de ceea ce este propriu acelei arte, și anume, de materialele și funcțiunile ei. În ceea ce privește arta poeziei, nu întâlnim nici o dificultate în a-i delimita estetica, numind-o „poetică“, dar, pentru a descrie arta construirii, cuvântul „tectonică“, singurul echivalent, nu posedă aceeași conotație teoretică; implicând în general mai curând principii structurale decât valori estetice, el nu este îndeajuns de încorporat scopului meu. Termenul de tectonică derivă de la cuvântul grecesc folosit pentru dulger, și implicația lui de bază (ca în toată terminologia grecească pentru arte) este cea de meșteșug. Pe drept sau pe nedrept, estetica modernă a făcut o distincție categorică între artă și meșteșug, distincție pe care intenționez să o examinez și să o justific.

• *Architectural Association Journal* (Revista Societății de Arhitectură)
LXXV, Nr. 842, mai 1960.

În cartea mea despre *Arta sculpturii (The art of Sculpture)*², am discutat deja faptul semnificativ că, în începuturile lor, formele de bază ale arhitecturii și ale sculpturii sînt identice. Adică, în măsura în care sculptura aspiră spre monumental, iar arhitectura spre semnificația simbolică și durabilitate, cele două arte folosesc în comun același material, piatra, înzestrîndu-l cu valori plastice identice. Demonstrația perfectă a acestei unități se găsește în unele temple indiene tăiate în întregime din rocă tare, și, de la piramidele egiptene și pînă la monumentul lui Victor Emmanuel din Roma, există multe exemple de sculptură monumentală care, de fapt, sînt esențialmente arhitecturale. Acest lucru nu este însă mai semnificativ poate decît faptul că epica și lirica folosesc aceeași limbă; întocmai după cum ele sînt două aspecte ale artei poetice, tot astfel arhitectura și sculptura monumentală sînt, ambele, aspecte ale tectonicii.

În măsura în care estetica arhitecturii ca artă specifică se bazează pe materialele acestei arte — lemn, piatră, oțel — trebuie să căutăm un principiu în natura materialelor, iar întrucît estetica este determinată de funcțiune sau de scop (și nu am discutat încă validitatea unei astfel de presupuneri), trebuie să căutăm un principiu și în caracterul adecvat al mijloacelor față de țel. Deși amîndouă aceste principii reprezintă aspecte ale adevărului — adevărul în raport de materiale și adevărul față de funcțiuni, — între ele nu există o legătură evidentă. De aceea vom fi siliți să recurgem fie la un compromis, fie la alternativa stabilirii unui al treilea principiu îndeajuns de autoritar pentru a transforma aceste principii separate într-un singur concept unificator pentru arta arhitecturii. Un astfel de concept există, cred, numai că, în preocuparea noastră față de aspectul material și funcționalism, l-am pierdut, în mare măsură, din vedere.

Să plecăm de la teza evidentă că arhitectura își are originile în adăpostul artificial împotriva elementelor naturale. Un astfel de adăpost trebuie să aibă pereți și acoperiș, dar de la început au fost posibile variații.

Clădirea putea să fi dreptunghiulară sau rotundă, înaltă sau scundă, largă sau strîmtă ; putea să fie construită din nuiele sau lemn, cărămizi sau pietre ; interiorul putea să fie luminos sau întunecat, răcoros sau călduros ; zidăria, slabă sau solidă. Dintre atîtea posibilități, alegerea trebuia să fie hotărîtă de scop sau de climă, de prezența la îndemîna omului a materialelor brute sau de capacitatea de apărare a locului. Arhitectura primitivă poate fi explicată în întregime cu ajutorul acestor factori materiali, și s-a susținut, de către March Phillips, de exemplu, un cercetător de seamă al subiectului, la care mă voi mai referi, că arta egipteană nu s-a eliberat niciodată de acești factori materiali, fiind „o perpetuare a elementului primitiv“, o artă ce „se oprește brusc, întotdeauna la punctul în care intelectul ar trebui s-o însuflețească și s-o inspire“. Punctul în care *intelectul ar trebui* s-o însuflețească și să o inspire — iată introducerea unui factor inevitabil și care nu mai este de natură materială. Arhitectura, dacă e să se elibereze de primitiv, copilăros și arhaic, trebuie să se inspire din rațiuni intelectuale, abstracte, spirituale, rațiuni care modifică cerințele stricte ale utilității.

Nu doresc să pun la îndoială această teorie de bază ; cu accente deosebite, dar cu un punct de vedere comun esențial, ea a fost afirmată de fiecare filosof al artei de la Vitruvius la Winckelmann, de Semper, Ruskin, Lethaby, March Phillips, Worringer și Focillon. Este cerința spiritului, veșnic reluată, de a însufleți materia, și arta încetează să existe atunci cînd e refuzată această aspirație. Cu toate acestea, materia opune rezistență și nu se supune decît unui spirit capabil de o viziune coerentă și puternică. Estetica este studiul condițiilor în care materialele artei sînt făcute să se adapteze spiritului animator. A fost întotdeauna recunoscut faptul că templul grecesc reprezintă modelul acestui studiu și, în ciuda tuturor lucrurilor care s-au scris în această privință, pentru a căpăta o înțelegere esențială a naturii ches-

tiunii pe care o discutăm, nu putem face nimic mai bun decît să ne întoarcem la acest model.

Oricine a vizitat templele dorice din Grecia, Italia sau Sicilia, și a fost în stare să-și înlătore sentimentele romantice stîrnite de jalnica lor izolare, trebuie să fi întîmpinat o oarecare dificultate în a împăca prestigiul arhitectural al templelor cu concepția lui modernă asupra funcționalității. Chiar ca altare ale unui cult esoteric, ele trebuie să fi fost lipsite de orice logică internă: întune-coase, îngrămădite și apăsătoare. Ca monumente arhitecturale, ele erau proiectate în vederea efectului exterior, pentru a fi văzute și apreciate, cel mai bine, de departe. De aceea, cerința funcțională de bază a arhitecturii — înțeleasă ca adăpost de elementele naturii — nu intră în discuție. O altă particularitate, remarcată deseori pentru interesul ei tehnic, este faptul că templele transpun în piatră stîlpii de susținere și grinzile unei structuri de lemn primitive, nepotrivită mai ales noului material. Din punct de vedere funcțional, ele par să fie imitații lipsite de inteligență ale unei metode primitive de construcție.

De fapt, templele grecești sînt dezvoltări, mereu mai complicate, ale unei forme de bază, iar ceea ce a început ca o structură utilitară a fost perfecționat, treptat, pînă la a deveni un simbol pentru valori spirituale. Aceste valori, cînd sînt realizate în coerența și integritatea lor, sînt cunoscute drept frumusețe, dar, în esență, ele sînt cantități formale, putînd fi exprimate matematic. Noi le numim armonie, echilibru, simetrie. Arhitectura greacă este o încercare de a crea o imagine plastică, aptă să exprime, la fel cu poezia, muzica sau ceramica greacă, ideea că *proporția* reprezintă una din valorile cele mai înalte în viața omului³, și, pe drept cuvînt, critici cum sînt Conrad Fiedler și March Phillips au caracterizat-o drept intelectuală. Fiedler vorbește despre o lungă perioadă de bîlbîială artistică, despre o străduință și o luptă pentru expresia potrivită pînă cînd, în cele din urmă, este atinsă perfecțiunea ca rezultat al asocierii clarității de conștiință cu forța cea mai mare de gîndire.

Toate elementele materiale ale structurii sînt contopite, ca să spunem așa, într-o imagine purificată a formei armonioase. Citînd axioma lui Semper — Arta nu inventă nimic, Fiedler afirmă apoi: „Grecii nu au inventat nimic în arhitectura lor, ci au dezvoltat numai ceea ce au primit, dar cu o conștiință atît de limpede încît, în chip necesar, au ajuns la un rezultat în care orice lucru ce amintește în mod direct de cerințele pornite din necesități și lipsuri, de natura materialului întrebuintat, și de condițiile de construcție a dispărut cu excepția unor slabe ecouri.”⁴

În marea dar neglijată sa carte, *Operele omului* (*The Works of Man*)⁵, March Phillips accentuează și mai mult natura esențialmente intelectuală a realizărilor grecești. Consecințele cele mai izbitoare ale acestei aplecări intelectuale și limitările pe care le-a impus ea se află, susține el, „în iubirea grecului pentru definit și în pasiunea lui pentru delimitare. Suflul grec adoră tot ceea ce este bine conturat și articulat; el detestă tot ce e cîtuși de puțin vag și indeterminat... Grecii au exploatat, pentru prima oară, ideea delimitării intelectuale și, curînd, de aici a urmat faptul că ei nu au admis nici o idee care să nu se supună definirii.”

Cu privire la acest proces de definire există, totuși, un oarecare echivoc. March Phillips amintește că există anumite însușiri spirituale care nu se vor supune definirii, că, atunci cînd e înzestrată cu o semnificație impersonală, Natura însăși „se învăluie într-un fel de mister, iar gîndurile și sentimentele pe care ea le sugerează nu permit articularea și refuză să fie definite exact”. În felul acesta, el ridică o întrebare în legătură cu statutul cognitiv al artei, asupra căreia nu se oprește să dea un răspuns. Sîntem îndreptățiți să întrebăm în ce sens un templu grecesc reprezintă o definire de idei sau concepte pe care să nu le reprezinte și o catedrală gotică? Desigur, ideile sînt cele ce se deosebesc, nu procesul definirii. „Însușirea gîndirii grecești de a fi conturată limpede ca o camee”, reprezintă un concept exprimat întrucîtva

sentimental ; iar ceea ce Goethe numea „formele intangibile și fără contur ale sublimului“ este un alt concept. Gîndirea greacă și-a căpătat limpezimea de camee în îndelungatul proces de perfecționare la care m-am referit mai sus ; dar „formele intangibile și fără contur ale sublimului“ au fost și ele la rîndul lor supuse unui proces de perfecționare, iar rezultatul a fost arhitectura gotică. Aceeași voință de a da formă a acționat asupra unor concepte spirituale deosebite.

Pentru Conrad Fiedler, arhitectura gotică este un drum lăturalnic, o fundătură chiar, iar arcul gotic o eschivare de la procesul de perfecționare a intelectului. „Pentru ochiul fără prejudecăți și imparțial, întregul stil gotic va părea un fenomen care în esența lui e o cale colaterală, conducînd departe de drumul pe care orice artă trebuie să meargă, oricît de importantă ar fi mărturia pe care o depune ea despre excelențele și variatele capacități ale omului. Ea (arhitectura gotică) este în întregime izolată, deoarece, prin insistența încăpățînată cu care-și urmărea scopurile specifice, s-a rupt de ceea ce aștepta o dezvoltare treptată. Atunci cînd în activitatea arhitecturală s-a simțit iarăși o nevoie artistică, nu s-a găsit nici un punct de contact în stilul gotic.“⁶

Fiedler scria aceasta în 1878. Astăzi, n-am mai putea afirma cu atîta siguranță că arhitectura modernă nu și-a găsit nici un punct de contact cu arhitectura gotică. Blocul Pirelli din Milano construit de Ponti (*Planșa nr. 43*), pentru a lua un singur exemplu, este mai mult gotic decît grecesc, și totuși el are claritatea intelectuală a unei forme exacte. Aceeași claritate intelectuală o au, de fapt, și naosul catedralei din Köln (*Planșa nr. 46*) sau oricare alt concept arhitectural realizat complet din perioada goticului. Este adevărat că unele din catedralele goticului timpuriu, cum ar fi catedrala din Durham, își trag forța din faptul că ele sînt întruchiparea unor intuiții pornind din adorație, mai degrabă, decît din vreun rafinament intelectual al proporțiilor, forma gotică fiind adesea greu de desprins din construirea ei fragment cu fragment ;

concepțiile erau prea ambițioase pentru realizarea lor imediată, fiind câteodată încurcate sau modificate de constructori succesivi. Dar, așa cum Otto von Simson a arătat în cartea sa despre *Catedrala gotică* (*The Gothic Cathedral*)⁷, idealurile care l-au inspirat pe Abatele Suger în construcția lui Saint-Denis (*Planșa nr. 44*) — prima concepere matură a catedralei gotice, — erau îndeajuns de precise și, prin mijlocirea Sfântului Augustin și a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, se trăgeau din surse clasice. Forma gotică este o aplicare strictă a idealurilor grecești de armonie și proporție. De aceea, este pur și simplu neadevărat să afirmi, așa cum face Fiedler, că stilul gotic nu are nici un punct de contact cu tradiția greacă; dimpotrivă, în trăsăturile sale esențiale, el este o continuare a acestei tradiții cu noi moduri de construcție. Într-adevăr, țelul noilor construcții era departe de spiritul grec, căci acel Dumnezeu adorat în ele era transcendent, iar simbolul său lumina cerească, dar aceeași pasiune intelectuală a fost îndreptată înspre realizarea clară, într-o formă arhitecturală precisă, a acestor valori simbolice.

Distincția reală dintre arhitectura greacă și cea gotică nu este intelectuală, nici măcar o deosebire de material, ambele arhitecturi depinzând de piatră. Ea constă, în esență, într-un mod diferit de abordare a aceluiași material, cu aceleași unelte și aceleași măsuri. Rezultatele sînt deosebite, pentru că duhul inspirator este deosebit. Worringer formula deosebirea astfel: „Arhitectul grec se apropia de materialul său, piatra, cu o anume voluptate, permițînd astfel materialului să se exprime pe sine ca atare. Arhitectul gotic, însă, ataca piatra cu dorința de expresie spirituală pură, adică cu intenții structurale concepute artistic și independent de piatră, intenții pentru care piatra era doar mijlocul de realizare exterior și supus. Rezultatul este un sistem de construcție abstract, în care piatra joacă numai un rol practic și nu unul artistic.”⁸ Sau și mai limpede: „Arhitectura greacă este construcție aplicată, cea gotică e construcție

pură. În primul caz, elementul de construcție este doar mijlocul prin care se atinge o finalitate practică ; în cel de-al doilea caz, el este o finalitate în sine, întrucât coincide cu intențiile artistice ale expresiei.“⁹ S-ar cuveni să spunem, de aceea, că arhitectura gotică reprezintă o mai bună ilustrare a idealului lui Fiedler, deoarece despre catedrala gotică putem afirma, cu mai multă dreptate decât despre templul grec, că ea „a atins rezultatul suprem într-un domeniu consacrat ; nimic în afară de formă nu este prezentat privirii noastre, iar intelectualizarea completă a tuturor elementelor materiale face ca structura să apară desprinsă de existența materială.“¹⁰

Această concepție greșită despre gotic s-a născut în epoca Iluminismului, în care oamenii, nemaiputând crede într-un Dumnezeu transcendent, s-au întors la idealurile umanismului grec. Fiind o invenție a nordului, goticul a fost identificat cu barbaria, iar faptul că inventatorii lui și-au luat idealurile de proporție de la greci a fost ignorat. Ca explicație, am putea spune că acum conceptul de „stil“ a început să înlocuiască conceptul de „formă“, și astfel a devenit posibilă condamnarea artei unei epoci din motive subiective.

Nu vreau să fac o paralelă între formă în clasicism și stil în romantism, dar, pe când forma este precisă, determinabilă, măsurabilă, deschisă analizei, stilul este fluid, intangibil, nedefinit, putând fi descris numai prin analogii. Aceasta nu înseamnă că forma e întotdeauna logică sau rațională ; trăim într-o perioadă care a învățat să aprecieze formele neregulate. Se poate totuși spune că forma este arhetipală ori universală, pe când stilul e individual sau regional.

În sensul acesta, arhitectura barocului, asociată adesea Contrareforme, urmează să fie considerată drept un fenomen aproape în întregime stilistic, ca o chirurgie plastică aplicată unui clasicism epuizat. Eseul lui Fiedler despre arhitectură n-a fost niciodată desăvârșit, dar obiecțiile pe care le-a făcut arhitecturii gotice s-ar fi cuvenit să fie rezervate barocului ; aici a existat, dacă a existat undeva, o eschivare de la cele mai înalte cerințe ale

forme și deși forma arhitecturală nu a fost mutilată pentru a se rezolva o problemă practică, așa cum sună acuzația lui Fiedler împotriva goticului, ea a fost totuși ignorată pentru a se soluționa o problemă de ordin emoțional, pentru a face din arhitectură o realitate picturală (pitorească), mai curînd decît una plastică. Cel mai de seamă reprezentant al stilului baroc în arhitectură este Bernini (*Planșa nr. 49*); nu e nici un paradox că el este și cel mai mare dintre sculptorii barocului. Sculptura, arhitectura, toate mijloacele plastice sînt subordonate unei totalități de efecte destinate stimulării emoționale și nu contemplării senine. Profesorul Wittkower, cel mai bun apologet al lui Bernini, recunoaște că țelul acestuia a fost să creeze „o lume suprareală în care tranzițiile între spațiul real și cel imaginar, între trecut și prezent, între existența fenomenală și cea de fapt, între viață și moarte par anulate”. Wittkower sugerează că „această strădanie de a folosi toate mijloacele de iluzie din teatru ca și din tablourile religioase, pentru a încerca să transporte individul într-o altă realitate, pare înrudită, în ultimă instanță, cu opozițiile dintre încrederea în sine și autoritate, rațiune și credință care l-au tulburat în chip serios pe omul occidental pentru prima oară în secolul al șaptesprezecelea; această strădanie era drumul salvării pentru cei care începuseră să se îndoiască”.¹¹ N-a fost, însă, drumul pe care, după Fiedler, „orice artă trebuie să meargă, oricît de importantă ar fi mărturia pe care o depune ea despre excelențele și variatele capacități ale omului”.

Să revenim la primul nostru principiu, că arhitectura este arta de a închide spațiul. Există două elemente de bază : spațiul și materialul folosit pentru a-l îngrădi. Pentru ca din procesul tehnologic să apară o operă de artă, este esențial ca aceste două elemente de bază să producă un efect unitar. Nu este de-ajuns ca spațiul singur să fie eficace și nici singur învelișul care închide spațiul. Arta este sinteza eficace a acestor două elemente.

Dacă acest lucru este acceptat ca o axiomă elementară, atunci trebuie să tragem concluzia că arhitectura clasică

nu a atins niciodată perfecțiunea artistică, că ea a rămas o artă concisă ce trebuie judecată după proporțiile ei exterioare. Cu alte cuvinte, ea nu s-a emancipat niciodată, în mod decisiv, de complexul sculptural din care a provenit. Abia când ajungem în perioada romanică, o sensibilitate pentru spațiu începe să dilate spațiul interior cu un anume scop expresiv. Procedul care a permis arhitectului să producă acest efect a fost, bineînțeles, bolta, iar construcția în boltă, o substructură în antichitate, a trebuit, în cuvintele remarcabile folosite de Fiedler, să se înalțe la lumina zilei, dintr-o existență subterană și să se dezvolte din nou. Ceea ce fusese o utilitate de construcție a fost preluat pentru însușirile sale expresive, și axa sa de articulație este cheia procedului prin intermediul căruia unitatea arhitecturală urma să fie atinsă. Dezvoltarea nu ar fi avut însă loc, dacă o sensibilitate esențialmente sculpturală pentru masă nu ar fi fost înlocuită printr-o sensibilitate esențialmente arhitecturală pentru spațiu, — ideea, pe care bolta a făcut-o posibilă, că o clădire s-ar putea înălța de la pământ, mai degrabă decât să se sprijine pe el. Acesta, și eu cred că Fiedler a înțeles-o primul, a fost punctul de plecare simplu pentru o nouă dezvoltare arhitectonică, care a dat artei arhitecturii calitățile ei estetice unice.

Nu este necesar să reconstituim dezvoltarea conceptului spațial care a urmat în arhitectura romanică și bizantină, dar trebuie observat că arhitecții bazilicii creștine (*Planșa nr. 47*), în emoția acestei noi descoperiri, au fost înclinați să se concentreze asupra interiorului și să neglijeze exteriorul, ceea ce dă impresia unei îmbrăcăminti întoarse pe dos. Unitatea rămîne un ideal, dar rareori atins, și nici o țară și nici o religie nu o revendică exclusiv pentru ea. Cu toate acestea, marile biserici bizantine proiectate central rămîn prototipurile unității arhitecturale, deoarece numai ele, dintre toate construcțiile trecutului, sînt articulate organic. Dacă ne dăm seama de acest efect, aceasta se datorește, probabil, așa cum a subliniat profesorul Michelis, faptului că unitatea spațiului

închis este accentuată de cupola centrală. „În devierea dinspre cupolă către marginea exterioară, spațiul central parcurge o mișcare centrifugală. El nu este situat acolo prin adăugarea unor spații independente în jurul centrului, ca în construcțiile romane de tipul Partenonului* sau al Băilor lui Caracalla; el reprezintă o ramificare, o dezvoltare organică. În plus, înălțimea iese în relief prin ea însăși, printr-o ridicare naturală înspre lumină, împreună cu ridicarea treptată a bolților care sprijină cupola. Astfel, ca niște copii ale Universului, bisericile ținesc să transmită ideea sublimă a Spiritului Atotputernic, prin intermediul spațiului infinit, dar unitar.”¹² Sfânta Sofia (*Planșa nr. 48*) este exemplul suprem al unui astfel de sublim arhitectural și întotdeauna se cuvine amintit că ea a fost opera arhitecților greci într-un oraș grecesc.¹³

Trebuie accentuat că sublimul, în legătură cu Sfânta Sofia sau oricare altă mare construcție, este un rezultat al unității, și că o astfel de unitate este atinsă prin logică, prin intermediul intelectului în slujba unei idei. Aceasta nu înseamnă că arta este raționalistă, ci mai degrabă că rațiunea este în slujba artei pentru a se ajunge la acea claritate de conștiință, acea definire plastică prin care opera de artă, ca imagine, își poate asigura cel mai bine efectul emoțional sau simbolic. Se poate spune, împreună cu Wordsworth, că „mișcările pure ale simțului... par să posede, în simplitatea lor, un farmec intelectual”.

Acum, îmi voi îndrepta atenția, poate cam abrupt, spre o analiză a arhitecturii moderne, căci, o dată stabilit acest principiu al unității spațio-plastice drept caracteristică distinctivă a arhitecturii ca artă, ne putem întreba în ce măsură arhitectura epocii noastre l-a atins.

Arhitectura modernă, ca și cea gotică, este o exploatare de procedee tehnice noi. Acestora, ea le adaugă

* Eroare în text. Partenonul este templul zeiței Athena Parthenos, de pe Acropole. Corect: Panteon, templu în Roma ridicat de Hadrian (120—124 e.n.) (nota trad.).

exploatarea noilor materiale ca betonul și oțelul. Cea mai de seamă caracteristică a ei este un principiu de construcție care nu se mai bazează pe un schelet rigid, zidurile de susținere fiind eliminate și înlocuite cu un schelet intern din oțel pe care sînt suspendați pereții ca niște perdele. Ea este „o construcție din piele și os”.¹⁴

O a doua caracteristică, și probabil la fel de importantă, se datorește faptului că materialele de construcție sînt, în cea mai mare parte, fabricate și prefabricate. Materialele tuturor stilurilor de arhitectură anterioare — lemn, piatră, cărămidă — erau ajustate cu mîna și puteau fi potrivite după necesitățile fiecărui arhitect în parte. Materialele moderne de construcție sînt standardizate, iar economia arhitecturii moderne se prezintă în așa fel, încît este imposibil de lucrat cu materiale care nu sînt fabricate și standardizate. Acest lucru nu înseamnă, în chip necesar, o limitare absurdă a posibilităților estetice ale artei ; și compozitorul are, în muzică, o gamă limitată de note cu valoare prestabilită.

Din aceste necesități, arhitectul modern și-a făcut o virtute. Cu alte cuvinte, el a acceptat o disciplină a formei determinată de natura materialelor care-i sînt accesibile, iar dacă, servindu-se de aceste materiale, poate crea o clădire care să-i slujească scopului, el e satisfăcut. Valorile pe care se străduiește să le încorporeze în construcția sa sînt ordinea rațională, claritatea, economia. El se ferește, în mod conștient, de „orice speculație estetică, de orice formalism”. Din nou, acestea sînt cuvintele unuia dintre cei mai mari arhitecți moderni Mies van der Rohe (*Planșa nr. 51*), care spune, în continuare : „Forma nu este țelul muncii noastre, ci numai rezultatul. Forma singură, nu există. Forma ca țel înseamnă formalism ; și pe acesta îl respingem.”¹⁵

Să amintesc, pentru contrast, cuvintele lui Fiedler : „În arhitectură, ca în oricare activitate intelectuală, există un progres de la inform la constituit... Formele, care-și datoresc existența necesităților și trebuințelor sau îndeplinirii tehnice, sînt, ca să spunem așa, modelate din

exterior potrivit unor cerințe formulate independent... În arhitectură, procesul de creație artistică se caracterizează printr-o schimbare a formei, schimbare în care materialele și construcțiile continuă să se retragă, în timp ce forma, care aparține intelectului, continuă să se dezvolte către o existență din ce în ce mai independentă".¹⁶

O contradicție definitivă ! Trebuie să facem tot ce ne stă în putință pentru a o rezolva, căci Fiedler și Mies nu pot avea dreptate și unul și altul. În această problemă, problema formalismului în arhitectură, ei se află pe poziții opuse. (Printre altele, se cuvine să observăm că discutarea problemei nu se limitează la arhitectură ; ea există, violentă, în toate artele.)

Aforismele pe care le-am citat din Mies datează din 1923. Spre deosebire de cei mai mulți dintre arhitecții noștri de frunte, Mies nu recurge deseori la scris și propagandă, dar există o expunere, mai târzie, și mai exactă, a Țelurilor sale, expunere făcută în 1938, într-un discurs inaugural, în calitate de director de arhitectură la Armour Institute of Architecture. În acest discurs, el face distincție între „Țelurile practice” care, spune el, sînt „legate de structura specifică a epocii noastre” și între „valori” care sînt „înrădăcinate în natura spirituală a omului”. El recunoaște, după aceea că, deși arhitectura „în forma ei cea mai simplă”, își are rădăcinile în cauze pe de-a-ntregul funcționale, „ea se poate înălța, parcurgînd treptele de valoare, pînă la sfera cea mai înaltă a existenței spirituale, în domeniul artei pure”.

Mies remarcă apoi, ce simț al materialului și cîtă forță de expresie aveau marile construcții ale trecutului, și modul în care forța de expresie vine din controlul materialelor folosite. Toate acestea, spune el, nu-s mai puțin adevărate în ceea ce privește oțelul și betonul ; „totul depinde de felul cum folosim un material și nu de materialul însuși”. Felul în care e folosit va depinde de funcțiunile construcției și de cîtiva factori psihologici sau spirituali, căci sîntem dependenți, în cele din urmă, de „spiritul vremii noastre”. Arhitectul are la îndemînă trei

principii de ordine, deosebite : *mecanicist*, care își afirmă aderența la factorii materiali și funcționali, *idealist*, care supraapreciază idealul și aspectul formal, și *organic*, singurul care obține relația potrivită între părți și între părți și întreg. Mies își sprijină atitudinea pe acest principiu organic de ordine și aici el se alătură lui Frank Lloyd Wright, un arhitect modern care, superficial, ar părea foarte deosebit ca practică și stil, — „un maestru constructor“, cum îl numește Mies, „care se apropie de adevăratul izvor al arhitecturii, și care își înalță creațiile spre lumină, cu o reală originalitate. În cele din urmă, arhitectura organică pură a înflorit, prin el, din nou“. ¹⁷

Nu știu dacă Frank Lloyd Wright (*Planșa nr. 52*) a fost primul arhitect care a folosit cuvântul „organic“ pentru a-și caracteriza principiile. El ne relatează, în a sa *Autobiografie (Autobiography)* că, atunci când s-a căsătorit, la vârsta de douăzeci și unu de ani, Sullivan, la care era ucenic, i-a permis să-și construiască o casă proprie și că pe lespede de stejar de deasupra căminului din camera de zi, și-a cioplit cuvintele : „Adevărul este Viața“. O negare a sentimentalismului, s-a gândit el atunci, dar curînd după aceea i-a venit în minte că „Viața este Adevărul“. Acest lucru s-a întîmplat în anul 1888 și probabil acesta este momentul în care s-a născut ideea unei arhitecturi organice. A fost o idee care a crescut împreună cu opera sa și care se dezvoltă încă atunci când Frank Lloyd Wright a murit, șaptezeci de ani mai tîrziu.

Frank Lloyd Wright a definit adesea ceea ce înțelegea prin arhitectura organică, și, deși definiția cea mai bună se găsește în construcțiile sale, vreau să amintesc una pe care am avut prilejul s-o aud în 1939, când a ținut o conferință la Londra. Cea mai importantă declarație pe care a făcut-o cu acest prilej a fost, probabil, aceea că arhitectura organică implică o societate organică. De asemenea, el spunea că „termenul «organic» nu se aplică, nu se poate aplica așa-numitei arhitecturi clasice, sub orice formă ar fi ea, și că el nu o aplică nici uneia din construcțiile «de epocă», nici chiar celor din epoca «geor-

giană» în care trăim astăzi. Termenul nu se aplică la nimic altceva din ceea ce se întâmplă să avem. El s-ar aplica, totuși, vechilor construcții japoneze; arhitectura domestică japoneză a fost cu adevărat o arhitectură organică. El s-ar aplica unor alte perioade din arhitectura lumii. Într-un sens, arhitectura egipteană a fost o arhitectură organică, o expresie a simțului pentru forma umană. Catedralele gotice ale Evului Mediu aveau multe din elementele caracterului organic și aceste catedrale au devenit influente și frumoase în măsura în care această calitate *organică* a trăit în ele, așa cum s-a întâmplat și cu toate celelalte arhitecturi care au posedat-o. Arhitectura greacă n-a cunoscut-o de loc! Ea a însemnat o supremă căutare a soluției elegante¹⁸.

Este o definiție prin enumerare, dar ea ne ajută să înțelegem că Frank Lloyd Wright, ca și Mies van der Rohe, respingea idealul intelectual al formei, reprezentat de arhitectura greacă în interpretarea lui Fiedler, și de arhitectura gotică în interpretarea lui von Simson. Înainte, însă, de a merge pe soluția ușoară a acceptării acestui principiu drept principiul, în mod evident, cel bun, să-i înțelegem ceva mai clar implicațiile. Trebuie să ne întrebăm ce voia să spună Wright prin societate organică; din numeroasele sale afirmații despre ideal, știm că acesta este un lucru în mod hotărât incompatibil cu „spiritul epocii noastre“, de care, potrivit lui Mies van der Rohe, depinde și trebuie să depindă arhitectul. Mies îl descria pe Wright ca pe „un arbore gigantic într-un peisaj întins“, metaforă ce se potrivește bine cu izolarea sa. El a fost împotriva tuturor idealurilor nutrite de civilizația noastră, împotriva zgîrie-norilor, împotriva orașelor, împotriva civilizației însăși, fiind un partizan al descentralizării, al împărțirii, al individualismului. „Viața, scria el la sfârșitul *Autobiografiei* sale, învinge întotdeauna, nu prin internaționalism sau prin alteisme, ci numai prin responsabilitatea directă a individului. Ea are o caracteristică regală ce se numește Inițiativă. Acolo unde inițiativa personală este activă, puternică și operativă, acolo poți

vedea acționînd din plin resorturile vieții.“ Iar concluzia sa ar putea fi, prea bine, și a noastră : „FORMA Democratică organică, — ADEVĂRUL mereu proaspăt, nu a sosit încă pentru Civilizația noastră“. ¹⁹

Concluzia este cumpătată. Zăbovesc totuși asupra cuvîntului FORMĂ. Ce implică el într-un context organic sau în oricare alt context ? În această chestiune, cred că Fiedler și întregul simț clasic de ordine, ajuns probabil la Fiedler prin Goethe, mai au o semnificație. În lumea imediată a senzațiilor noastre nu există un astfel de lucru cum e Forma, ci numai o bogăție de forme. Și sigur că Fiedler avea dreptate insistînd asupra faptului că trebuie să existe un proces de perfecționare în care autenticul să fie despărțit de fals sau, vom spune noi, ceea ce este viu de ceea ce este mort. „Abundența pestriță de forme trebuie să dispară și orice forță creatoare trebuie să se exprime pe sine în așa fel, încît în căutarea mereu apropiată și mereu mai desăvîrșită a expresiei, marile concepte consacrate ale formei să se dezvolte spre o claritate și o perfecțiune mereu mai înalte. Numai așa se creează un stil arhitectural în adevăratul sens al cuvîntului.“ ²⁰ Claritate și perfecțiune sînt cuvinte folosite de Mies van der Rohe și, deși nu într-un mod pregnant, de către Wright. În concluzie, ceea ce caut este o formulă care să combine inițiativa individuală cu valorile universale, iar această combinație să ne dea o formă cu adevărat organică. Forma, pe care o descoperim în natură prin analiză, este, în manifestările ei, cu îndărătnicie matematică, ceea ce vrea să spună că în artă, crearea ei necesită gîndire și deliberare. Dar asta nu înseamnă că forma poate fi redusă la o formulă. Ea trebuie recreată în fiecare operă de artă, iar lucrul e adevărat și despre fiecare operă a naturii. Artă se deosebește de natură nu prin forma ei organică, ci prin originile ei umane ; prin faptul că opera de artă nu-i făcută de Dumnezeu sau de o mașină, ci de om cu instinctele și instituțiile lui, cu sensibilitatea și inteligența lui, căutînd fără odihnă perfecțiunea care nu se află nici în minte, nici în natură, ci în necunoscut. Acest lucru nu-l iau într-un

alt sens decât cel profan, ci numai în sensul că forma florii este necunoscută seminței.

Roger Shattuck, un critic american cu mult spirit de observație, sugera de curînd că ceea ce distinge mișcarea modernă în artă este respingerea principiului unității. Sensibilitatea modernă de la începutul secolului „a început să progreseze nu atît prin expansiunea neîmpiedicată a unităților, cît printr-o violentă dislocare a lor, pentru a verifica posibilitatea unei noi coerențe... O operă de artă a început să coordoneze, ca fiind deopotrivă prezente, o varietate de timp și de locuri și de stări de conștiință. Fenomenul, datorită faptului că încearcă să păstreze aceste elemente într-o relație plină de sens, abandonează atît unitatea clasică cît și însușirea caracteristică romantismului, a uitării de sine.” „Cuvîntul-cheie al acestei noi sensibilități este *juxtapunerea* : plasarea unui lucru alături de altul, fără termen de legătură. Secolul al douăzecilea se adresează artelor de juxtapunere ca opuse artelor anterioare de *tranziție*.”²¹

Dacă stilul există, așadar, în raport de unitate, Mies ar părea să fie un artist clasic, iar Wright unul romantic. Există atunci o arhitectură care ar corespunde artei „juxtapunerii” — cubismului lui Gris, poeziei lui Apollinaire, muzicii seriale și prozei lui Proust? Shattuck crede că există și că una din manifestările ei cele mai de succes este arhitectura „funcțională” care „permite tuturor părților unei clădiri să arate ca și cum ele ar constitui subconștientul clădirii”. „Subconștientul unei clădiri” este un concept dificil, care cu greu l-ar fi ispitit pe un formalist ca Fiedler. Dar, în sensul că „orice formă de decorație, de tranziție sau de simetrie impusă arbitrar” reprezintă o mască destinată să ascundă părțile sau funcțiunile discontinue ale unei construcții, în acest sens metafora servește să definească „brutalismul” din care mulți din arhitecții noștri mai tineri au făcut o virtute estetică. Arhitectura poate deveni și ea un aranjament de fragmente de experiență, „o artă complexă, efemeră probabil, a cunoașterii de sine”. Unitatea ei trebuie concepută acum ca un echi-

libru de forțe, ca o stare de oprire în loc a mișcării, de tensiune, nu ca expresia clarității intelectuale.

Ar fi împotriva oricărui precedent istoric dacă arhitectura modernă n-ar arăta o oarecare simpatie artelor contemporane ei, și nu există nici o îndoială că artele reprezentative ale epocii noastre arată exact aceste trăsături de juxtapunere, de stări de conștiință disparate, însă corespunzând între ele, atribuite lor de Shattuck. Dar Shattuck este gata să admită că operele de artă trebuie să aspire, cu toate acestea, la „stabilitatea simplă a monumentelor“, și că un echilibru de forțe nu ajunge la validitate artistică pînă nu devine o condiție a absenței absolute de mișcare. Cu aceasta sînt de acord; arhitectura modernă poate fi pe atît de evident funcțională și fragmentată, pe cît o vrea cineva, însă, în măsura în care aspiră să fie artă, ea trebuie să reprezinte o organizare a formei pe care să o putem contempla cu seninătate, fiind eliberată de timp, — antiteza artei. În cele mai înalte manifestări ale ei, arta a fost întotdeauna o măsură exactă care reconciliază toate elementele materiale și toate forțele spirituale în unitatea armonioasă. Elementele materiale se schimbă de la epocă la epocă și tot așa se întîmplă cu forțele spirituale; principiul unității formale rămîne constant și imperios.

VI

POETUL ȘI MUZA LUI

ORIGINILE FORMEI ÎN POEZIE

*Foole, saide my Muse to mee, looke
in thy heart and write.**

SIDNEY

1

INTENȚIONEZ să arăt felul în care mitul sau imaginea Muzei personifică în artă unele stratageme ale imaginației creatoare care permit artistului să înzestreze această formă a operei sale cu semnificație universală. În ce privește mărturiile pe care le voi invoca, mă voi sprijini mai degrabă pe poeți decât pe alte tipuri de artiști, dar cred că principiile ce urmează să fie stabilite sînt valabile pentru toate artele.

Mai întîi, să rezolv o ambiguitate. Vorbim despre „creație” sau „creație originală” știind prea bine că nu există nimic nou sub soare și că nici un artist, în limitele înțelegerii umane, nu are facultatea divină de a scoate din haos o ordine nouă. În primul eseu al acestui volum, m-am ocupat de asemenea ambiguități, iar în altă parte am arătat în ce sens putem spune că poetul „întruchipează formele lucrurilor necunoscute”.¹ Îndelunga întrebuintare justifică, totuși, utilitatea acestor cuvinte metaforice pentru a denumi procesul prin intermediul căruia poetul, pictorul sau compozitorul combină într-o ordine nouă și cu semnificație proaspătă imaginile pe care și le iau din memorie; de la început, Muzele au fost fiicele Mnemosynei sau ale memoriei.

Încă o delimitare preliminară. Nu voi specula asupra mitologiei Muzelor oricît de fascinantă ar fi ea. În mito-

Eranos Jahrbuch, XXI, 1962, Zürich.

* (Nebunule, îmi spuse Muza, privește în inima ta și scrie.)

logia clasică au existat, de la început, cele nouă Muze, reprezentând, cu o semnificație ce n-ar fi trebuit să fie pierdută de cultura noastră divizată, științele precum și artele. Și conceptul unei singure Muze, întotdeauna feminină, era prezent din timpurile clasice, dar sfera lui, când nu era specificată, nu reprezenta în chip necesar una din arte. O dată cu declinul mitologiei clasice, cele nouă Muze au tins să se contopească într-una singură, o Muză accesibilă totuși mai mult decât unui singur tip de artist. Lui Orfeu, fiul Calliopei și probabil al lui Apollo, urma să i se atribuie o semnificație specială ca personificare a forței magice a poeziei lirice, fiind adesea invocat în locul Muzei.

Muzele clasice erau tutelare, adică zețe responsabile mai degrabă de bunul mers general din sferele lor de activitate decât de inspirația artiștilor în parte. Poate n-ar fi prea fantastic să susținem că îngerul păzitor din iconografia creștină este o transformare a Muzei clasice înzestrată cu o funcție tutelară similară. În cel mai mare dintre poemele creștine, Beatrice apare, la început, ca Muză a poetului :

*Io era tra color, che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella
tal che di comandare io la richiesi**

Este Beatrice care-i ordonă lui Virgiliu să-l conducă pe Dante pe drumul lui. Inspirat de Beatrice, Virgiliu devine *duca, signore, e maestro* — călăuză, domn și maestru al poetului.²

Dar aceasta nu este exact concepția noastră modernă despre Muza poetului și, firește, nici nu reprezenta în chip necesar tradiția clasică. Chiar în Platon găsim două alte implicații, prima legată de faptul că Muzele erau fiicele Mnemosynei, ale memoriei, iar a doua legată de presupu-

* Eu stam în Limb printre bătrâni și prunci,
cînd mă cheamă o doamnă blindă-n fapte,
frumoasă atare, că-i cerui porunci.

(Dante Alighieri, *Divina Comedie, Infernul*, Cîntul II, pag. 17. În românește de Eta Boeriu, E.L.U., 1965).

nerea că a invoca ajutorul lor atrăgea riscul de a-ți pierde rațiunea.

În dialogul ce poartă numele lui Theaetetus, Socrate cere tînărului matematician să-și imagineze, de dragul argumentului, că mințile noastre ar fi o turtă de ceară, mai mare la un individ, sau mai mică la altul, din ceară relativ curată sau impură, mai tare la unii, mai moale la alții și avînd, cîteodată, exact compoziția potrivită. Această turtă de ceară este darul Memoriei, mama Muzelor, iar discuția are loc pentru a arăta că de claritatea imaginilor înregistrate pe ceară va depinde cunoașterea realității; aceasta e demnă de încredere numai atunci cînd ceara are exact compoziția potrivită. Muzele din această bizară metaforă se comportă, astfel, ca intermediari între Eu și Realitate; Eul nu poate avea o cunoaștere adevărată a Realității fără ajutorul lor.

În dialogul *Ion*, Platon folosește o altă metaforă, cea a magnetului. Muza ține în mînă un șir de inele, iar influența ei magică se scurge, prin inele, în poezii agățați de ele. „Un poet atîrnă de o Muză, altul de altă Muză. Noi spunem că este «posedat», dar asta nu schimbă cu nimic situația de vreme ce el este *ținut*. De aceste prime inele, — poezii, atîrnă, la rîndul lor, alți poeți, unii fixați de acest inel, unii de celălalt, fiind inspirați parte de Orfeu, parte de Musaeus. Majoritatea, însă, sînt posedați și ținuți de Homer...”³

În realitate, aceasta este o teorie foarte deterministă despre memorie și inspirație. Există o sursă divină de înțelepciune, acceptată ca un lucru evident de la sine. Această înțelepciune se transmite într-o ordine cauzală de la Jupiter și Mnemosyne la copiii lor, Muzele, și apoi, de la Muze la copiii acestora. Cu toate că la început aveau reputația unor fecioare care-și apărau cu succes castitatea, treptat cele mai multe dintre Muze au căzut din această stare de grație. Calliope a avut trei fii, pe Hymenaeus, Ialemus și Orpheus: Melpomene s-a culcat cu zeitatea-fluviu Achelous și a dat naștere Sirenelor; Euterpe a avut un

fiu, pe Rhesus, iar Clio pe Hyacinthus. Thalia a născut pe Corybanți ; și aici, tatăl a fost Apollo care se află, de asemenea, în competiție cu Amphimarus, un muzician, pentru paternitatea lui Linus, fiul Uraniei. Thamyris era fiul Muzei Erato, iar Triptolemus al Polymniei. Pe această cale, a fost asigurată răspîndirea artelor.

De la unul din acești copii ai Muzelor, scînteia divină a fost transmisă lui Homer, iar de la Homer, părintele tuturor poezilor, la poezii epici și lirici mai mici. Atunci cînd pe aceștia îi atinge forța magnetică, ei „intră într-o stare de extaz bachic și-s stăpîniți de ea“. Și aici are loc celebra descriere făcută de Socrate poetului drept „o ființă ușoară și înaripată, și sacră, incapabilă să creeze pînă nu e inspirată și pînă nu-și iese din sine, pierzîndu-și rațiunea“. ⁴

Subliniez cuvintele acestea din urmă, deoarece ele descriu foarte limpede dicotomia ce se produce în poetul inspirat, intuirea a două ființe, *Führer* și *Geführter*, conducător și condus. Pentru a-și explica ideea, Socrate dă exemplul lui Tynnichus din Chalcis. „În afară de cîntecul de laudă pe care fiecare îl repetă și care este în orice caz, așa cum i-a spus și el, o «Creație a Muzelor», aproape cel mai frumos din toate poemele lirice, el n-a compus niciodată un singur poem care să merite a fi reamintit. Mi se pare că prin acest exemplu, mai presus de orice, zeul a dorit să ne arate, ca nu cumva să avem îndoieli, că aceste minunate poeme nu sînt ale omului sau ale măiestriei umane, ci divine și de la zei, și că poezii nu sînt nimic altceva decît interpreți ai zeilor, fiecare poet fiind posedat de către divinitatea căreia îi e supus.“ ⁵

Aceasta este, prin urmare, concepția clasică despre Muză : o zeităate care, într-un anumit moment, depozitează de simțuri o ființă omenească și se folosește de ea ca de un neajutorat purtător de cuvînt al rostirii divine. Nu este o concepție foarte măgulitoare pentru poet ca ființă omenească inteligentă, și acest lucru explică cum a fost posibil ca Platon să aibă o părere proastă despre poezii în același timp în care păstra cel mai înalt respect

poeziei. Este, bineînțeles, o concepție care a persistat oriunde a supraviețuit tradiția clasică, și mai e posibil ca cei mai buni poeți și artiștii de toate categoriile să fie considerați drept oameni copilăroși și naivi care, în mod inexplicabil, dau naștere unor opere de geniu. Într-un anumit sens, aceasta a devenit concepția populară, curentă chiar, despre poet ; oricare altă concepție va părea, prin comparație, denaturată.

Renașterea a introdus o modificare tipică a concepției clasice despre Muză. Îl voi lua ca exemplu pe Milton, nu numai pentru că el este un mare poet de propria-mi limbă, ci pentru că a fost și un mare învățat, reprezentativ în acest sens pentru Renașterea europeană în general.

Paradisul pierdut (Paradise Lost) începe cu o invocație către „Muza cerească” :

*Of Mans First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree...
Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the Beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of Chaos : or if Sion Hill
Delight thee more, and Siloa's Brook that flow'd
Fast by the Oracle of God ; I thence
Invoke thy aid to my adventurous Song,
That with no middle flight intends to soar
Above th'Aonian Mount, while it pursues
Things unattempted yet in Prose or Rhime
And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th'upright heart and pure,
Instruct me, for Thou know'st ; Thou from the first
Wast present, and with mighty wings outspread
Dove-like satst brooding on the vast Abyss
And mad'st it pregnant : What in me is dark
Illumin, what is low raise and support ;
That to the highth of this great Argument*

*I may assert Eternal Providence,
And justifie the wayes of God to men.**

Această invocație este adresată unei puteri atotvăzătoare, unui spirit atotpătrunzător care va ajuta poetul în cîntecul său aventuros. În comparație cu Muzele clasice care, fiind tot cerești, erau însă feminine și supuse greșelii, Muza lui Milton clocește ca porumbelul, fiind tot atît de lipsită de sex ca îngerii. Beatrice a lui Dante, atunci cînd o întîlnim pentru prima oară stînd în cer alături de „antica Rahela“, a permis să fie văzută; ea are trăsături omenești comparabile cu cele ale Beatricei pe care Dante

* Neascultare-a omului dintii

Și fructul pomului oprit, prin care
Intrat-a-n lume moartea și durerea;
Ce raiul ne-au răpit, pîn' mîntuirea
Ne-a dobîndit-o iar' cerescul Om,
Divină Muză cîntă, ce pe piscul
Ascuns al muntelui Sinai și Horeb
Odat-ai inspirat păstorul, care
Poporului ales întîi vestit-a
Cum cerul și pămîntul la-nceput
Din haos au ieșit; de-acolo eu
Te chem să vii, sau de te-nveselește
Mai mult Sionul, Siloa izvorul
Ce-aproape de-a lui Dumnezeu oracol
Curgea, de-acolo eu te chem să vii;
Ca să-mi ajuți la cîntul îndrăzneț
Ce nu vrea-n zbor de rînd cu-astfel de lucruri
Peste-a Eoniei deal să se ridice,
La care n-a-ndrăznit vreodată vers
Sau proză. Mai cu samă tu, o, spirit,
Ce prețuiești o inimă deschisă
Mai mult decît un templu, -nspiră-mă;
De la-nceput ai fost tu pretutindeni,
Cu-aripele puternice întinse
Ca un porumb, stăteai clocind abisul
Cel fără fund, făcîndu-l roditor.
Întunecimea-n mine-o luminează,
Și josnic ce-i, înalță sprijinind;
Ca, dup-al subiectului mărire,
Să apăr providența cea eternă
Și căile lui Dumnezeu spre oameni.

John Milton, *Paradisul pierdut*, Poemă religioasă în XII cînturi, R. Vilcea, 1899. Românește de E. Pașcan.

o cunoscuse pe pământ. Milton ne spune că Muza sa este aceeași cu cea care îl inspirase pe păstorul Moise pe muntele Horeb și, mai târziu, ca conducător al poporului său, pe muntele Sinai. Dar Milton dă și alte exemple de locuri în care avusese loc inspirația biblică, — muntele Sion și pîrîul Siloa, menționînd chiar, în treacăt, ca un loc inferior, clasică sursă de inspirație, muntele Eonie sau muntele Helicon. Inspirația clasică și chiar cea biblică au fost întotdeauna asociate cu locurile înalte, cu munții, tradiție tot atît de veche ca Asiria și Babilonul ale căror temple *Ziggurate* erau munți artificiali construiți pentru a duce pe oameni mai aproape de sursa cerească de inspirație. Apoi, însă, în concluzie, Milton introduce posibilitatea individualistă, subiectivă, — posibilitatea ca Spiritul să prefere, înaintea oricărei așezări geografice, inima curată și cinstită. Inspirația nu depinde de temple sau locuri sacre; ea poate să fie o apariție directă în fața minții omului. Cu toate acestea, ea rămîne o forță distinctă și tutelară și nu poate fi identificată cu conștiința umană.

Invocația de început nu este totuși singura referință la Muză, din *Paradisul pierdut*. Cartea a VII-a începe cu o invocație tot atît de elocventă și mai lungă chiar, Muza cerească fiind identificată, de astă dată, cu una din Muzele clasice, cu Urania, Muza astronomiei. În această a doua invocare a inspirației, Milton e întrucîtva ambiguu. El vrea să se folosească de concepția clasică despre inspirație, dar pentru a scoate în evidență că inspirația sa este divină și nu laică, alege în locul Calliopei pe Urania, și chiar „ființa, nu numele“. Dar să privim ceva mai atent la acest pasaj din *Paradisul pierdut*:

*Descend from Heav'n Urania, by that name
If rightly thou art call'd whose Voice divine
Following, above th'Olympian Hill I soare
Above the flight of Pegasean wing.
The meaning, not the Name I call: for thou
Nor of the Muses nine, nor on the top
Of old Olympus dwell'st, but Heav'nlie borne,
Before the Hills appeerd, or Fountain flow'd,*

*Thou with Eternal Wisdom didst converse,
Wisdom thy Sister, and with her didst play
In presence of th'Almightie Father, pleas'd
With thy Celestial Song. Up led by thee
Into the Heav'n of Heav'ns I have presum'd,
An Earthlie Guest, and drawn Empyrean Aire,
Thy tempring ; with like safetie guided down
Return me to my Native Element :*

. . .

*Standing on Earth, not rapt above the Pole,
More safe I sing with mortal voice, unchang'd
To hoarse or mute, though fall'n and evil dayes,
On evil dayes though dangers compast round,
And solitude ; yet not alone, while thou
Visit'st my slumbers Nightly, or when Morn
Purples the East : still govern thou my Song,
Urania, and fit audience find, though few.**

Se va observa că am revenit la inima curată și cinstită, însă acum Muza este specifică și feminină — Urania, Muza sferelor cerești, sora Înțelepciunii. Apoi, pentru a arăta foarte clar că nu are nimic de-a face cu Calliope, Muza mai curînd pămînteană a poeziei eroice, concubina lui Apollo și mama lui Orfeu, Milton îi urează Uraniei :

* Din cer scoboară-te acum spre mine,
Urania, de porți acesta nume,
A cărei glas divin m-ademeni,
Cînd sus peste Olimp mă înălțai
În zbor amețitor pe-aripele
Lui Pegasus. Eu numele-ți nu-nvoc,
Ființa ta o-nvoc ! Nu pe Olimp
Ți-e locul, și nici parte nu faci
Din cele nouă muze ! Te-ai născut
În cer, cînd nu era izvor nici dealuri
Tovarășă, te-ai prins cu-nțelepciunea
Ce ți-a ales-o Dumnezeu de soră.

.....

În fața tatălui cu ea-i cîntat,
Și mult plăcutu-i-a cerescul cînt.

*...drive far off the barbarous dissonance
Of Bacchus and his Revellers, the Race
Of that wilde Rout that tore the Thracian Bard
In Rhodope, where Woods and Rocks had Eares
To rapture, till the savage clamor dround
Both Harp and Voice ; nor could the Muse defend
Her Son. So fail not thou, who thee implores :
For thou art Heav'nlie, shee an empty dreame. **

Nu doresc să discut diversele surse de inspirație indicate de poeți, ci mai degrabă metoda comună tuturor acestora. Milton vrea să distingă inspirația divină (și să și-o revendice pentru sine) în opoziție cu inspirația pur și simplu poetică sau lirică. El mai menține, însă, concepția clasică originară a unui izvor de inspirație extern, a unui arhetip feminin înzestrat cu înțelepciune, previziune și infinită cunoaștere, care, atunci când este chemat, îl călăuzește pe poet de-a lungul narațiunii sale epice, îi reîmprospătează memoria, aduce iluminarea și asigură adevărul argumentelor sale, — o „protectoare celestă“ ce vine „neimplorată“

Condu de tine eu am îndrăznit
Spre cer să mă înalț, un om serman,
Aroma eterului s-o respir,
Ce pentru mine tu l-ai mai slăbit.
Condu-mă cu aceeași siguranță
Iar pe pământ, în elementul meu.
.....
Stînd ıcea pe pămînt și nu urcat
Mai sus de poli, cînta-voi eu cu voace
De muritor mai sigură, nu mut
Sau răgușit, deși în zile rele
Și între guri, ce pline sînt de hulă,
În întunerec mă-nconjur primejdii
Și în singurătate ; dar nu-s singur
Căci tu mă ocrotești, cînd dorm eu noaptea,
Cînd aurora-n Est se-mbracă-n purpur.
Condu-mi cîntarea, o, Urania,
Și-ascultători dă-mi demni, deși puțini.

idem.
* ...Imprăstie-mi din drum disharmonia
Lui Bachus și-acelor destrăbălați,
Din neamul cetei de selbateci, carii
Pe-al Traciei cîntăreț l-au sfișiat,

*And dictates to him slumbering, or inspires
Easy his unpremeditated verse. **

Îl voi părăsi pe Milton ca reprezentativ pentru relația dintre poetul Renașterii și Muza lui și mă voi îndrepta înspre poeții romantici la care aflăm o modificare treptată a concepției. Pentru concizie, mă voi limita la trei poeți, Blake, Shelley și Wordsworth, iar apoi voi trece la ceea ce s-ar putea numi abandonarea Muzei de către poeții de mai târziu cum sînt Edgar Allan Poe și Paul Valéry. Cred că atunci vom avea îndeajuns material pentru a dovedi o ipoteză propusă în cea de a doua parte a acestui eseu.

Blake nu este un caz complicat. El credea, pur și simplu, că actul de scriere a versurilor îi era dictat de duhuri cerești, cîteodată anonime, cîteodată identificabile ca personaje istorice. Nu există o „protectoare celestă”, ci mulți „îngeri” sau „autori în Eternitate”. „Am scris acest Poem după Dictare fără intermediar, îi scria el prietenului său Thomas Butts (25 aprilie 1803), cîte douăsprezece sau, uneori, cîte douăzeci de versuri deodată, fără Premeditare și chiar împotriva Voinței mele; astfel, Timpul pe care l-a luat scrisul a fost făcut Non Existent, și Există un imens Poem care pare Truda de o Viață, produs în întregime fără Trudă sau Studiu.”⁶

Singurul punct de vedere ilustrat de Blake și care este relevant pentru scopul meu, este natura duală a acestei operațiuni de dictare. Poetul nu e posedat; el este un instrument detașat și pasiv al unei intenții divine. Ca în concepția lui Milton despre poet, el nu

Cînd stînci și codrii asculta-ncîntați,
Pîn' strigătul selbateg întrecu
Cîntarea, și nici muza nu putu
Să scape de la moarte pe-al său fiu.
Nu părăsi pe-acel ce-acum te roagă !
Tu ești divină, ceealalt'un vis !
Idem.

* Și-i dictează picotînd, sau îi inspiră
Degajat, nepremeditatul său vers.

creează, ci reproduce, iar ceea ce reproduce este o viziune în care nu numai imaginile ci și cuvintele expresive sînt „date”.

Astfel de cuvinte îi sînt date de felurii reprezentanți ai „Lumilor Eternității”. Fiicele Memoriei (Muzele) devin Fiicele Inspirației. Poemul pe care Blake l-a intitulat *Milton* începe cu o invocație către aceste Fiice :

*Daughters of Beulah! Muses who inspire the Poet's Song,
Record the journey of immortal Milton thro'yon Realms
Of terror and mild moony lustre in soft sexual delusions
Of varied beauty, to delight the wanderer and repose
His burning thirst & freezing hunger! Come into my
hand,*

*By your mild power descending down the Nerves of my
right arm*

*From out the portale of my Brain, where by your
ministry*

*The Eternal Great Humanity Divine planted his Paradise
And in it caus'd the Spectres of the dead to take sweet
forms*

*In likeness of himself... **

La Blake, Muza devine profetică, funcțiunea ei fiind aceeași ca în concepția lui Platon. Singura deosebire este că ceea ce Blake va numi „viziune”, Platon numea „nebunie”. Zeitatea, spunea Platon, i-a privat pe poeții lirici de rațiune „și-i folosește ca executori, laolaltă cu

* Fiice ale lui Beulah! Muze ce inspirați Cîntecul Poetului,
Arătați călătoria nemuritorului Milton prin celelalte tărîmuri
De groază și de dulce, visătoare strălucire; prin tandrele amăgiri sexuale
De felurită frumusețe, pentru a-l bucura pe pribeag și a-i liniști
Arzătoarea sete și foamea ce-l îngheață! Veniți în brațele mele,
În Nervii brațului meu drept, coborînd cu puterea voastră blîndă
De pe portalurile Creierului meu, unde, sub conducerea voastră
Divina Umanitate Mare și Eternă, și-a plasat Paradisul
Făcînd Fantomele Morților să ia în el forme atrăgătoare
Asemănătoare ei....

ghicitorii și profeții evlavioși... pentru ca noi, ascultătorii, să știm că, în timpul în care rațiunea îi părăsește pe poeți, cel ce rostește aceste prețioase revelații nu sînt ei, poeții, ci însuși zeul. El e cel ce vorbește, lăsîndu-ne să-l înțelegem prin ei.”⁷ Blake și-a exprimat disprețul pentru „Scrierile Furate și Denaturate ale lui Homer și Ovidiu, Platon & Cicero”, deoarece, spunea el, scrierile lor erau „întemeiate pe artificiu, împotriva Sublimului Bibliei”⁸; totuși, propriile sale scrieri folosesc aceleași artificii.

Într-un mod mult mai direct și mult mai conștient decît Blake, i-a fost îndatorat lui Platon și Shelley. Shelley era însă un copil al Iluminismului, primul poet cu premeditare al unei epoci științifice, și, deși nu renunță la natura specială a talentului poetic, el caută (fără a găsi) explicarea inspirației în mintea omului, fiind, în acest sens, un psiholog în aceeași măsură ca și Coleridge.⁹ Poezia, spune el, „urcă să aducă lumină și strălucire din acele zone eterne în care spiritul calculator cu aripi de bufniță nu îndrăznește să se avînte. Poezia nu se aseamănă cu rațiunea, acea forță exercitată în acord cu hotărîrea voinței.” El ne dă apoi frumoasa metaforă a minții aflată în creație „asemănătoare unui cărbune ce se stinge și pe care o putere invizibilă, ca un vînt inconstant, îl trezește la o trecătoare strălucire”. Și această putere, observă el, se *iscă din interior*, iar „porțiunile conștiente din natura noastră nu pot prevedea nici apropierea, nici plecarea ei”. Shelley sfîrșește prin a observa că același proces are loc și în artele plastice și descriptive, dar „chiar mintea care dirijează mîinile spre obținerea unei forme este incapabilă să-și explice originea, gradațiile sau condițiile în care are loc procesul”¹⁰.

În cîteva din poemele sale, Shelley plătește convenționalul tribut Muzei, Urania însăși fiind invocată în *Adonais*. Dar concepția sa despre sursa inspirației se găsește în *Lauda Frumuseții intelectuale (Hymn to Intellectual Beauty)*. Avem acolo noțiunea abstractă a unei „ne-

văzute Puteri“, vizitînd cu o Aripă inconstantă Această felurită lume, furișîndu-se Ca vînturile verii din floare în floare“, iar această putere este invocată drept

*Spirit of Beauty, that dost consecrate
With thine own hues all thou dost shine upon
Of human thought or form... **

Numele „Demonului, Stafiei și Cerului“ sînt alungate :

*Frail spells — whose uttered charm will not avail to
sever,*

*From all we hear and all we see,
Doubt, chance, and mutability. ***

Mai apoi, Duhul Frumuseții este din nou invocat ca singurul capabil să dea „grație și adevăr visului neli-
niștit al vieții“. Poetul povestește cum, „fiind copil încă“,
jurase să-și dedice puterile acestei „teribile Frumuseți“,
și invită această putere

*which like the truth
Of nature on my passive youth
Descended. ****

să-și reverse pacea asupra „vieții ce-l așteaptă“ pe poet, și să-l silească „să se cunoască/ Și-ntreaga omenire s-o iubească“.

Muza este depersonalizată astfel și devine o forță abstractă, de origine externă încă, sfînțind însă cu nuan-

* ...duh al Frumuseții,
Care cu mîndrele-ți culori sfîntești
Oricare gînd și chipuri omenești...

** Sînt slabe vrăji — degeaba le-am rostit,
Căci totul a rămas pecetluit
De întîmplare și-ndoială
Se schimbă toate și ne-nșeală.

*** Ce-a pogorît asupra mea,
Ca adevărul,

*) , **), ***) Shelley, *Cele mai frumoase poezii*, Editura Tineretului, 1957.
În românește de Petre Solomon.

tele ei proprii toată cugetarea omenească și forma peste care poate ea străluci. Dacă ar fi fost împins să dea o explicație rațională asupra naturii acestei forțe exterioare, Shelley și-ar fi găsit refugiul în ignoranță. Poezia, sugerează el, este „creată de facultatea imperială al cărei tron se află ascuns în natura invizibilă a omului“. În acest punct ne așteptăm deja la o psihologie a subconștientului.

L-am menționat pe Shelley înaintea lui Wordsworth deoarece, în evoluția teoriei poeziei, Wordsworth, în ciuda faptului că era mai vîrstnic, a fost mai puțin legat de conceptele clasice, mai conștient, într-un chip mai științific sau mai analitic, de activitatea subconștientului, folosind chiar cuvîntul :

*Unconscious intercourse with beauty
Old as creation, drinking in a pure
Organic pleasure from the silver wreaths
Of curling mist.**

În „Prefața la Baladele Lirice“ (*Preface to the Lyrical Ballads*), el se referă la priceperea poetului de a-și invoca „pasiuni care, la drept vorbind, departe de a fi aceleași cu pasiunile produse de evenimentele reale, se aseamănă totuși cu acestea mai mult decît se aseamănă pasiunile pe care alți oameni, doar prin activitatea propriilor lor minți, s-au obișnuit să le simtă. De aici, și prin exercițiu, poetul dobîndește o mai mare ușurință și putere de a exprima ceea ce gîndește și simte, în special acele gînduri și sentimente care, prin opțiunea sa sau *din structura minții sale*, se ivesc în el fără excitarea externă imediată“. Wordsworth, mai mult decît oricare alt poet englez, concepea inspirația ca o forță externă din Natură, o *mana* :

* Relația subconștientă cu frumusețea
Veche cît creația, bînd cu o pură,
Organică plăcere din spiralele de argint
Ale răsucitei neguri.

the earth
And common face of Nature spake to me
*Rememberable things... **

Natura este cea care, pentru prima oară, prin „pasiune exterioară“

Peopled the mind with forms sublime or fair
*And made me love them. ***

În poemul său autobiografic *Preludiul (The Prelude)*, există multe pasaje în care Wordsworth invocă sau se adresează unei forțe exterioare lui, — „Ființelor colinelor“ sau, mai abstract, „Înțelepciunii și Duhului Universului“ :

Thou soul that art the eternity of thought
Thou givst to forms and images a breath
*And everlasting motion... ****

Am susținut în altă parte că filosofia lui Wordsworth are multe puncte de asemănare cu filosofia orientală, în special cu taoismul unde găsim iarăși conceptul unei forțe externe din natură, numită de chinezi *Ch'i*, și care nu este doar forța vitală din toate artele, ci un factor formativ, într-un sens specific, înzestrând opera artistului cu ritm și armonie.

Pe Edgar Allan Poe îl menționez numai pentru că ideile sale, care derivă în cea mai mare parte din Shelley, au trecut, prin intermediul lui Baudelaire, în arta poetică franceză, devenind un *point de repère* pentru reacția reprezentată de Paul Valéry. Nu e nimic foarte original

... pământul.

* Și fața obișnuită a Naturii mi-au spus
 Lucrurile memorabile...

** A populat mintea cu forme sublime sau frumoase
 Făcîndu-mă pe mine să le iubesc.

*** Tu suflet ce ești eternitatea gîndului
 Tu dai formelor și imaginilor suflare
 Și veșnică mișcare.

în teoria cuprinsă în cele trei eseuri despre poezie pe care le-a scris Poe; ele au avut o influență atât de mare asupra teoriei poeziei deoarece erau primele încercări de a prezenta din punctul de vedere al poetului ceea ce Poe numea filosofia compoziției sau rațiunea fundamentală a versului. Ele sînt prototipurile criticii analitice în poezie care a devenit atât de populară în epoca noastră. În ceea ce privește, însă, explicarea inspirației, găsim numai vagi generalități, precum „un simț al Frumosului”, „un instinct nemuritor, adînc înrădăcinat în spiritul omenesc”, o „strădanie de a înțelege Frumusețea divină”. El introduce, ca „singurul arbitru” în alegerea cuvintelor, sumbrul concept al Gustului, și exclude Intelectul sau Conștiința. Principiul poetic este definit, în cele din urmă, „simplu și precis”, drept „Aspirația Omenească după Frumusețea Divină”, iar „manifestarea Principiului se află întotdeauna într-o fascinație înălțătoare a sufletului”.

„Înțelepciunea și Duhul Universului” ale lui Wordsworth, la fel cu „facultatea imperială ascunsă în natura invizibilă a omului”, reprezintă expresia înțelegerii crescînde printre poeții romantici a subconștientului ca sursă de inspirație, independent de facultățile intelectuale ale omului. Toți poeții și criticii de la începutul secolului al XIX-lea, Coleridge și Carlyle în Anglia, Goethe și Schelling în Germania, Poe și Emerson în America, de Musset și Lamartine în Franța, încep să facă această distincție, investigînd cu toții ceea ce Carlyle a numit distincția dintre poezia naturală și cea artificială. „Artificialul, scria Carlyle, este conștientul mecanic; naturalul este subconștientul dinamic.”... „Subconștientul este semnul creației; conștiința, în cel mai bun caz, semnul manufacturii.”¹¹

Însuși Freud și-a scos conceptul de subconștient de la acești poeți și esești. El relatează că pe vremea cînd avea patrușprezece ani i se dăduseră operele complete ale unui scriitor german, pe nume Ludwig Börne, iar acolo a citit un eseu, scris în 1823, cu titlul izbitor „Arta de

a deveni un scriitor original în trei zile". Freud nu va uita niciodată acest eseu, care recomanda o metodă de asociere liberă, iar Dr. Ernest Jones, biograful său, sugerează că „oferta senzațională” a lui Börne s-a întipărit în mintea lui Freud pentru a deveni temelia metodei lui psihanalitice.¹² Un citat din Börne va arăta justetea acestei observații în ceea ce privește cercetarea de față :

„Pentru a crea trebuie să fii singur, departe de lume, de cărți și pe cât posibil departe de amintiri. Adevăratul act de autoeducație constă în a te face pe tine însuți neștiutor.”

Pentru a marca evoluția treptată de-a lungul ultimului secol și jumătate a noțiunii de Subconștient, ar putea fi citate mult mai multe indicii de acest fel¹³, dar astăzi, această noțiune a devenit un loc comun. Ceea ce doresc să accentuez este faptul că în cursul evoluției, Subconștientul a uzurpat pe tăcute locul ocupat mai înainte, în actul poetic, de către Muze. Iar acest eveniment ne-a complicat, pur și simplu, fenomenul. Muzele erau arhetipuri convenabile și bine definite ; aveau nume, erau personalități distincte. Poetul, sau oricare alt gen de artist puteau apela la ele ca la o mamă, sau ca la o amantă, stabilind o relație obiectivă. Cum îi va fi de folos, însă, poetului, Subconștientul, — această entitate amorfă ? El a fost explicat ca fiind un cazan în fierbere, plin cu apariții urite, un tărîm al umbrelor neîmpăcate, nedefinit ca întindere, insondabil ca adîncime. E adevărat că are o anumită legătură cu memoria, mama Muzelor, și că în condiții prielnice el va pune în circulație o parte din nenumăratele imagini înmagazinate acolo, „ascunse în interior”. Totuși, toată această dezordine impalpabilă nu poate constitui poezia, și nici măcar materialul de bază al ei. Muzele au fost proiectate pentru un rol de mijlocitor cu mama lor ; memoria avea nouă sfere, definite cu grijă, iar în interiorul fiecărei sfere Muza specifică stabilise o ordine, redusese confuzia memoriei la ritm și armonie. Tocmai pentru aceste daruri formale recuseseră la Muză poeții antici și, deși se ad-

mite întotdeauna că poetul, pentru a intra în contact cu Muza, trebuia să se afle într-o stare de extaz sau posesie, ceea ce primea el atunci era darul artei sau al ordinii și nu al dezordinii neinteligibile. Pentru acest motiv, Muza clasică este un *deus ex machina*, guvernanta unui copil neastîmpărat, și ca atare, nu trebuie, în nici un sens, identificată cu subconștientul.

Înainte de a cerceta dacă teoriile predominante despre subconștient propun vreun proces mental corespunzător funcțiunii Muzei în creația poetică, aș vrea să scot în evidență teoriile lui Paul Valéry. Valéry, probabil cel mai autoanalitic dintre marii poeți ai epocii noastre, pare să fi fost cu totul indiferent la revendicările psihanalizei. Introspecția sa a fost o disciplină riguroasă care nu s-a abătut niciodată de la materia aflată la îndemână — natura actului poetic din experiența sa proprie. Într-un eseu de început (1889), Valéry aducea laude „ciudatului opuscul” al lui Poe *Filosofia compoziției* (*The Philosophy of Composition*). El însuși matematician și filosof, îl numea pe Poe „matematician, filosof și mare scriitor”, iar despre eseu lă Poe asupra „mecanicii compoziției” spune :

„Nici una din operele sale nu conține o analiză mai pătrunzătoare, ori o dezvoltare mai riguros logică a principiilor descoperite prin observație. Este o tehnică în întregime *a posteriori*, bazată pe psihologia *ascultătorului*, pe cunoașterea diverselor note ce trebuie să fie trezite într-un alt suflet. Inducția pătrunzătoare a lui Poe se insinuează singură în reflecțiile intime ale cititorului, anticipîndu-le și folosindu-le. Cunoșcînd bine marele rol jucat în viața noastră mentală de obișnuință și automatism, el revendică metode care, de la antici, fuseseră izgonite înspre stilurile inferioare. El reînvie repetiția aceluiași cuvinte care era, se pare, o practică egipteană. El prezice cu certitudine efectul copleșitor al unui refren trist, sau al unor aliterații frecvente...”¹⁴

Pe acest eseu își va baza Valéry ceea ce tot el a numit o concepție cu totul nouă și modernă despre poet.

„El nu mai este nebunul dezordonat care scrie un poem întreg în cursul unei nopți agitate; el este un om de știință calm, aproape un specialist în algebră, aflat în serviciul unui visător subtil... El va avea grijă să nu arunce pe hîrtie tot ce-i șoptește, în anumite momente favorabile, Muza Asocierii Libere. Dimpotrivă, tot ce a imaginat, simțit, visat și proiectat va fi trecut printr-o sită, cîntărit, filtrat, supus *formei* și condensat pentru ca, pe cît e posibil, să cîștige în forță ceea ce pierde în lungime. Un sonet, de exemplu, va fi o chintesență pură, o sevă distilată, redus la patrusprezece versuri, *compus* cu grijă în vederea unui efect final și copleșitor...”¹⁵

S-ar părea ca Valéry să fi fost impresionat în chip special de o frază de pe la începutul eseului lui Poe, în care, după ce-și declară intenția de a demonstra natura actului poetic după metoda pe care el însuși o folosisese în alcătuirea „Corbului” (*The Raven*), Poe continuă:

„Intenționez să scot în evidență faptul că nici un amănunt din compoziția ei nu se referă nici la întîmplare, nici la intuiție, și că opera s-a încheiat pas cu pas, cu precizia și cu rezultatul sever al unei probleme de matematică”.

Astăzi știm că Poe nu era foarte sincer sau cinstit în ceea ce scria despre propriile sale compoziții. El a fost un plagiator abil și avea serioase motive să renege aparițiile Muzei. Cît despre Valéry, deși a rămas devotat analogiei matematice, pretenției unei științe a artei poetice, el a elaborat, cu toate acestea, analogia științifică într-un fel foarte neștiințific:

„Trebuie să pierdem orice nădejde de a avea o viziune clară în aceste probleme. Trebuie să ne

consolăm cu o imagine. În imaginea mea despre poet acesta apare ca o minte plină de calități și abilă, simulind somnul, în centrul imaginar al operei sale necreate încă, pentru a aștepta în cele mai bune condiții acea clipă ce ține de forța sa proprie și care reprezintă prada sa. În adâncurile vagi ale ochilor săi, întreaga forță a dorințelor sale, toate avânturile instinctului său sînt tensionate. Și acolo, așteptînd evenimentele întîmplătoare din care își alege hrana, — acolo, mai ascunsă în mijlocul pînzelor de păianjen și al harpelor cărora le-a dat formă cu ajutorul limbajului, și ale căror corzi se întretes și vibrează mereu în chip nedefinit, — o Arachne misterioasă, muză aflată la vînătoare, pîndește neconținut.“¹⁶

Muza, ca să spunem așa, intră pe ușa de serviciu, iar Valéry o numește, în mod surprinzător, Eul. Aici se află ceea ce reprezintă, probabil, explicația ultimei sale declarații asupra chestiunii, declarație făcută în eseu „Privitor la *Le Cimetière marin*“ (1933) :

„Îmi place să lucrez numai pentru lucru ; începuturile mă plictisesc și suspectez tot ceea ce vine de la prima încercare ca putînd fi perfecționat. Spontaneitatea, chiar atunci cînd este excelentă și seducătoare, nu mi s-a părut niciodată îndeajuns de *a mea*. Nu spun că «am dreptate», dar așa sînt eu... Noțiunea de Eu însumi nu este mai simplă decît noțiunea de Autor ; un grad mai înalt de luciditate face ca un nou *Eu* să se opună unui nou *Alt Eu*.“¹⁷

Într-un eseu de mai tîrziu, „Poezia și Gîndirea abstractă“ (1939), Valéry a dus și mai departe această distincție, atrăgînd atenția asupra deosebirii ce există între *sensibilitatea* noastră în *totalitatea* ei și facultatea cu care elaborăm o operă de artă. El citează cunoscutul schimb de vederi care a avut loc între Mallarmé și Degas („Dragul meu Degas, poezia nu se face cu idei, ci cu *cuvinte*“) afirmînd că Mallarmé a avut dreptate. „Atunci

însă cînd Degas vorbea de idei, continuă Valéry, el se gîndea, la urma urmei, la un limbaj interior sau la imagini, care ar putea fi exprimate în *cuvinte*. Dar aceste cuvinte, aceste expresii secrete pe care le numea idei, toate aceste intenții și percepții ale minții nu fac versurile. Există altceva, deci, o modificare sau o transformare, instantanee sau nu, spontană sau nu, laborioasă sau nu, care trebuie să intervină, în mod necesar, între gîndul ce produce idei — acea activitate și multiplicitate de întrebări și răspunsuri interioare — și, pe de altă parte, acel discurs, atît de deosebit de vorbirea obișnuită, care reprezintă versul, care e atît de meticulos ordonat, care nu răspunde altei necesități *în afară de necesitatea pe care trebuie să și-o creeze singur*, care niciodată nu vorbește decît despre lucrurile absente sau despre lucrurile simțite profund și tainic, un discurs straniu făcut parcă de *altcineva* decît vorbitorul și adresat *altcuiva* decît ascultătorului. Într-un cuvînt, el este un *limbaj în interiorul limbajului*.“¹⁸

Sîntem foarte departe de idealul de compoziție care să se închege cu precizia și cu rezultatul sever al unei probleme de matematică, pe care îl acceptase Valéry cu cincizeci de ani mai înainte. Lunga bătălie cu cuvintele și cu sensurile îl învățaseră pe Valéry că „modul poeziei“ e „complet inegal, inconstant, involuntar și fragil, și că îl pierdem așa cum îl și găsim, *din întîmplare*“. Dar aceeași experiență îl învățase, de asemenea (și aici i-a rămas credincios lui Poe), că inspirația este o chestiune personală. Poetul nu devine poet pînă nu creează în alții starea de poezie. Între starea poetică sau emoție, chiar atunci cînd aceasta e creatoare și originală, și producerea unei opere de artă există o deosebire imensă.

De mai multe ori, în cursul expunerilor sale critice, Valéry își ilustrează ideea cu o anecdotă din experiența proprie. O dată, în timp ce mergea de-a lungul străzii pe care locuia, fu apucat brusc de un ritm care puse stăpînire pe el, dîndu-i curînd impresia unei forțe exterioare. „Era ca și cînd altcineva s-ar fi folosit de *mașina mea*

vie. Apoi un alt ritm a intervenit pe neașteptate, combinându-se cu primul, iar între aceste două principii se stabiliră niște bizare raporturi piezișe... Ele combinau mișcarea picioarelor mele, cu un fel de cîntec pe care îl murmuram, sau care mai degrabă era murmurat *prin mine*. Această compoziție a devenit din ce în ce mai complicată și curînd ea ajunsese, în complexitate, mult dincolo de ceea ce puteam produce, în mod rezonabil, folosindu-mi facultățile ritmice obișnuite. Senzația de bizar, pe care am menționat-o, deveni aproape dureroasă, îngrijorătoare.“¹⁹

Această impresie de ritm a fost generată de „sensibilitatea“ poetului „în totalitatea ei“, dar nu aceasta-i cheștiunea. Astfel de stări se pot produce, cîteodată, în fiecare din noi ; poetul, însă, este individul excepțional care știe să se folosească practic de asemenea stări, în practica versificației.

De fapt, în arta poetică a lui Valéry întîlnim aproape o inversare a concepției tradiționale despre Muză. În concepția clasică poetul era mulțumit să fie un instrument pasiv, canalul de moment pentru un tip de comunicare supranaturală. Poetul se vede silit să-și spună : „Ceea ce e bun în operele tale, dragul meu poet, nu-i făcut de tine, și indiscutabil este al tău ceea ce e rău“. Există în teoria lui Valéry „o însușire aparte, un fel de *energie* individuală proprie poetului. Ea apare în anumite momente infinit de prețioase, făcîndu-l pe poet să se reveleze sieși. Dar ele sînt numai momente, iar această energie superioară... *există și poate acționa doar prin scurte manifestări întîmplătoare*.“²⁰ În concluzie, Valéry susține că „anumite instincte ne divulgă adîncurile în care se găsește partea cea mai bună din nou, dar în fragmente fixate într-o materie informă, cu aspect ciudat și rudimentar. Trebuie să separăm aceste elemente din metal nobil, de masa informă, îngrijindu-ne să le contopim și să modelăm ornamentul.“²¹ Cu alte cuvinte, Muza nu e de loc demnă de încredere și ceea ce oferă ea este o nesigură iluminare a misterelor vieții. „Singură forma

există, numai forma conservă operele minții“ (afirmație citată de Valéry din Mistral), iar forma e un obiect sau eveniment al simțurilor, modelat de imaginație.

Cu toate acestea, în toată speculația aceasta de la Platon la Valéry, asupra naturii activității poetice, există sentimentul unui anume eu „superior, în chip miraculos, lui Eu însumi“. Într-un anume sens, conștiința poetului este divizată și poate să susțină, tot *într-un anume sens*, activități separate. Cîteodată, însă, peste prăpastia despărțitoare se aruncă o punte și, în acel moment neașteptat, are loc transformarea. Din anumite motive, această transformare nu înseamnă doar o emoție personală limitată la eul în care s-a produs, ci triumful vieții într-un univers de lucruri.

2

*What is this Soul then? Whence
Came it? It does not seem my
own, and I Have no self-passion
or identity.*)*

KEATS. *Endymion*, IV, 475

Ceea ce am discutat pînă acum este problema cunoașterii și a inspirației în raport cu eul, și ne găsim prinși într-un paradox care a fost formulat astfel: „În momentul cunoașterii, care este și momentul real al creației poetice, cel ce cunoaște încetează, definitiv, să existe ca subiect; și invers, cînd este deplin conștient de sine, ca subiect, el încetează să cunoască.“²² Am văzut că acest paradox a fost personificat, în mit, ca Muză a poetului, figură arhetipală reprezentînd, pentru mintea aflată în acea stare de conștiință pe care o numim inspirație, memoria; o memorie ce dispare de îndată ce devenim conștienți de noi înșine ca eu al *eului*. Să intrăm ceva mai

* Ce este acest Suflet, atunci? De unde a venit el? Nu pare să fie al meu, iar eu nu cunosc nici iubirea de mine însumi, nici identitatea.
KEATS, *Endymion*, IV, 475

adînc în psihologia acestei distincții, cu referire specială la actul poetic.

Cea mai mare parte din obiectul psihologiei este consacrată unei discuții, în aparență interminabile, despre natura conștiinței, despre validitatea distincției subiectiv-obiectiv în gîndire, ca și problemei cunoașterii în general. Trebuie să mă străduiesc să nu mă pierd și eu în acest pustiu academic. Scopul meu este limitat la încercarea de a defini condițiile în care conștiința, atunci cînd e exprimată în cuvinte, își asumă acel tip particular de concreție pe care-l numim poetic, și, în chip secundar, de a deosebi acest tip particular de concreție din poezie de alte tipuri de expresie verbală.

Știu dintr-o experiență proprie, susținută și de mărturia altor poeți, că, în rarele momente în care scriu poezii, mă aflu într-o „stare de spirit” cu totul deosebită de starea de spirit în care compun acest eseu și, de asemenea, complet deosebită de starea de spirit în care îmi îndeplinesc, treaz fiind, adică conștient, activitățile practice.²³ Nu sînt atît de sigur că starea poetică se deosebește esențial de starea de spirit pe care o am atunci cînd dorm sau visez, dar de îndată ce devin conștient, îmi uit visul și chiar dacă, rareori, pot să mi-l reamintesc, acest lucru se întîmplă într-o dispoziție sufletească deosebită acum de cea din timpul visului. Cred că starea sufletească din timpul visului trebuie lăsată deoparte; ea poate oferi analogii cu starea sufletească din creația poetică, totuși, în timp ce un poem reprezintă o activitate de care poetul este conștient, spiritul care visează e despărțit de spiritul care creează chiar prin însușirea pe care vrem să o cercetăm — *prezența* spiritului. Tocmai această prezență a spiritului, expresie prin care înțelegem, cred eu, conștiința faptului că mintea acționează cu o anume semnificație, deosebește o activitate creatoare autentică de o simplă *inspirație*. Aici, se cuvine să ne punem în gardă împotriva unei înfumurări culturale. În compunerea unei balade frumoase sau a unui cîntec popular frumos, cea care conferă acestora însușirea de „frumos”, mai degrabă

decît cea de frust sau sentimental, este rațiunea. Dar „prezența” rațiunii nu înseamnă conștiința unui eu care gîndește. Într-adevăr, ea înseamnă, mai curînd, absența oricărei ambiguități, în special a oricărei confuzii între gîndul conștient și sentimentul subiectiv. În compunerea unei poezii, cel ce duce cuvintele într-o direcție prestabilă nu e fluxul sentimental ; există, mai degrabă, o activitate verbală autonomă care încearcă să stabilească o formă concretă, o existență distinctă, și care poate fi identificată după aceea (de poet sau de cititor) cu un sentiment sau cu o stare sufletească. Ar fi paradoxal, dar mai aproape de adevăr, să spunem că o activitate verbală reușește să prezinte minții un eu pe care poetul îl acceptă apoi cu recunoștință ca fiind al său propriu. Un bun poet este străin de eul pe care-l întîlnește în propria sa poezie.

Acest fapt ne cere ca, înainte de a merge cît de cît mai departe, să încercăm să definim eul. În accepția obișnuită, prin acest cuvînt folosit în orice împrejurare se înțelege acea entitate, îndeajuns de vagă, ce se prezintă introspecției ; pentru a deveni conștienți de caracteristicile eului nostru trebuie să purcedem la o „autoanaliză”. Expresii ca „astăzi nu mă simt eu însumi”, sau „mi-am ieșit din fire de mînie”, arată că eul e ceva ce tinde să se joace de-a v-ați-ascunselea cu conștiința, — prezența eului nefiind identică cu prezența rațiunii.

Definirea „eului” este una din cele mai importante preocupări ale psihologiei moderne, în mod sigur una din preocupările de seamă ale lui Jung. Una dintre ultimele opere ale dr-ului Jung se intitulează *Eul necunoscut*. Dar Jung găsea necesar să folosească acest cuvînt în două sensuri distincte, deosebindu-le, cîteodată, prin notarea unuia din aceste sensuri cu majusculă.

Ca teorie și terapie, psihanaliza se bazează pe ipoteza unei minți împărțite în conștient și subconștient. Aceste două diviziuni ale minții neopunîndu-se, în mod necesar, una alteia, Jung prefera să numească relația dintre ele „compensatorie”. Ele se completează una pe cealaltă pentru a forma o totalitate pe care Jung a numit-o *eul*.

Deși idealul prezentat de psihanaliză e un ideal de unitate sau integrare sau, în orice caz, de echilibru, este imposibil, după cum spune Jung, „să-ți formezi o imagine clară despre ceea ce sîntem noi, judecați ca un eu, deoa-rece, în această operațiune, partea ar trebui să includă întregul. Avem puține speranțe să fim vreodată în stare să dobîndim conștiința, chiar aproximativă, a eului, de vreme ce oricît de conștienți putem deveni, va exista întotdeauna o cantitate nedeterminată și nedeterminabilă de material subconștient care aparține totalității eului.”²⁴

Jung credea că partea subconștientă a eului conține toate forțele necesare autoreglării sufletului ca întreg. Cu cît reușim să aducem la lumină motivațiile personale ascunse în subconștient, cu atît vom putea să identificăm aceste motivații (pe care le numim „egoiste”) în ceea ce reprezintă ele de fapt, și, în consecință, să participăm liber la lumea mai largă a intereselor obiective. Această „conștiință mai largă este definită drept „un factor dependent de relația cu lumea obiectelor, făcîndu-l pe individ să intre într-o comuniune absolută, obligatorie și indisolubilă cu lumea în totalitate”.²⁵

Jung introduce apoi o distincție suplimentară, aceea dintre *persona*, imaginea ideală a unui bărbat, așa cum gîndește acesta că trebuie să fie, și *anima*, reacția feminină subconștientă în interiorul subconștientului față de acest concept eroic. (La femeie, reacția masculină subconștientă e numită *animus*.) În viața de toate zilele, acel *anima* al bărbatului se materializează adesea în faptul că eroul ajunge, cum spune Jung, sub papucul nevastei sale. Cîteodată însă, și aici teoria capătă semnificație pentru țelurile noastre, cîteodată *anima* se transformă într-un intermediar între conștient și subconștient. „Prin acest proces, scrie Jung, *anima* pierde puterea diabolică de complex autonom ; de îndată ce este depotențată, ea nu-și mai poate exercita forța de posesiune. Ea nu mai este paznicul unor neștiute comori, nici Kundry, vestitorul diabolic, jumătate sfînt, jumătate animal, al sfîntului Graal, nici ființa căreia să i se spună «Stăpîna», ci o

funcție psihologică de natură intuitivă, înrudită cu ceea ce înțeleg oamenii primitivi atunci când spun «S-a dus în pădure să stea de vorbă cu duhurile», «Am vorbit cu șarpele meu» s-au în limbajul mitologic al copilăriei, «Mi-a spus o păsărică».“²⁶

E adevărat că în acest pasaj Jung nu amintește de Muza poetului, dar legătura apare inevitabilă. S-ar putea spune că în fiecare versiune a sa, clasică sau modernă, Muza apare, în chip evident, ca o individualitate de tipul *mana*, „ființă cu o anume însușire ocultă și vrăjitoarească (*mana*), înzestrată cu forță și cunoaștere magice“.

Cu toate că într-o paranteză Jung identifică acea *anima* posedată de *mana* cu „temperamentul artistic“, el se ocupă în continuare de starea de posesie așa cum își găsește ea expresie în cei pe care-i numește „oameni nepoetici“. Și nu este prea mulțumit de rezultate. Ego-ul devine o individualitate — *mana*. „Reprezentarea masculină comună ce se ivește acum dintr-o zonă tainică, punând stăpânire pe personalitatea conștientă, antrenează un pericol psihic de o natură subtilă, deoarece, dilatând conștientul, ea poate distruge tot ce s-a câștigat prin împăcarea cu *anima*.“ Ego-ul „se dilată“ și se găsește în pericolul de a se amăgi ca avînd o forță supraomenească. Ceea ce este dezirabil — și tocmai aceasta înțelegea Jung prin „integrare“, — este atingerea unui „punct de echilibru“ al personalității, „atingerea acelui element infailibil care desparte contrariile sau, dimpotrivă, care le unește, rezultatul contradicției, al încordării de energii, nașterea personalității, pasul înainte profund individual, faza necesar următoare.“²⁷

Aș vrea ca cititorul să rețină această faimoasă noțiune de *mana*, manifestată în fenomenul *anima*, deoarece ea este, neîndoielnic, forța pe care o căutăm, puterea de inspirație din poezie ca și din toate celelalte arte creatoare. Problema e de a încerca să-i descoperim și să-i descriem procesul creator, modul ei de acțiune. S-ar putea ca acest proces să nu se potrivească cu intenția psihologului, care nu este aceea de a face poeți din fiecare dintre noi, ci

personalități echilibrate. După cum afirmă Jung, „scopul imediat al analizei subconștientului... este de a ajunge la o stare în care conținuturile subconștiente (ale minții) nu mai rămân subconștiente și nu se mai exprimă pe ele însele, în mod indirect, ca fenomene (*animus* și *anima*, o stare adică în care *animus* și *anima* devin funcții ale relației cu subconștientul. Atita vreme cât nu devin funcții, ele reprezintă complexe autonome, factori de dezordine ce rup controlul conștient și acționează ca adevărați «factori de tulburare a păcii». “²⁸ Pentru a folosi termenul inventat de Jung, ele devin „complexe“, și cu cât un om are mai multe complexe, cu atât se poate spune că este mai posedat ; atunci când încercăm să ne formăm o imagine despre personalitatea ce se manifestă prin complexe ei, trebuie să recunoaștem, spune Jung, că „această personalitate se aseamănă cel mai bine cu o femeie isterică, — *anima*, adică !“ Observația corespunde descrierii pe care o face Platon poetului, ca individ posedat, cuprins de un acces bachic. Când un om înțelege cauzele complexelor sale și încetează, pe această cale, de a mai fi posedat, afirmă Jung, încetează și fenomenul *anima*. Cu alte cuvinte, poetul încetează de a mai fi poetic.

În continuare însă, Jung recunoaște că aceasta este doar logica situației. În unele cazuri, *mana* rămâne la dispoziția egoului, și atunci apar supraoamenii, geniile. El îi menționează pe Napoleon sau Lao Tze, dar tot atât de bine ar fi putut să-i menționeze pe Shakespeare sau Goethe. Asemenea oameni vor fi numiți personalități de tip *mana*, și ei reprezintă un arhetip format în psihicul omului : eroul, preotul și (cu toate că Jung nu o spune în acest context), poetul. Întrebarea care rămâne se referă la felul în care acești oameni excepționali își supraveghează revărsarea propriei lor *mana* ; cum evită ei de a cădea victimă forței ei distructive ? Ce puteri ale ego-ului se interpun între posedarea de către *mana* și auto-stăpânire ?

Intermediar, răspunde Jung, este *eul*, acel „ceva“ care „păstrează echilibrul între imaginile a două lumi și posibilitățile lor percepute neclar“, „ceva“ ce este „străin nouă și totuși atât de aproape de noi, în întregime noi înșine și totuși imposibil de cunoscut, un centru virtual cu o structură atât de misterioasă încât poate revendica orice — înrudirea cu fiarele și zeii, cu cristalele și stelele — fără să ne producă uimire, fără chiar să ne provoace dezaprobarea“, o voce de care „în mod sigur e mai înțelept să ascuți“. ²⁹

Indiscutabil că *eul* nu-i altceva decât o noțiune de psihologie, „o construcție care răspunde nevoii de exprimare a unei esențe imposibil de cunoscut, pe care n-o putem înțelege ca atare, dat fiind că ea depășește, prin definiție, puterea noastră de înțelegere“. De aceea, *eul* nu prezintă interes pentru un spirit științific, și, pentru același motiv, nici poezia, care și ea depășește puterea de înțelegere a omului de știință. Ca noțiune de psihologie însă, *eul* oferă o explicație rezonabilă acelor procese de inspirație și de creație poetică care și-au aflat expresie, pînă acum, numai în termeni de mitologie. Se poate spune că înlocuind mitologia cu psihologia, noi înlocuim, pur și simplu, un tip de limbaj metaforic cu un alt tip de limbaj metaforic. Acest fapt nu trebuie să constituie o piedică pentru noi; nici *eul* și nici arta nu au limite cunoscute și a discuta relația dintre ele înseamnă, inevitabil, a te lăsa în voia speculației.

Scopul nostru este, cu toate acestea, practic, iar ceea ce realizează poetul e un lucru concret, — poemul. De aceea, cred că trebuie să ducem cercetarea noastră ceva mai departe, întrebîndu-ne care este procesul prin care un om posedat realizează un obiect sau o experiență a simțurilor *concretă*, acea „formă, singura care decide și supraviețuiește“ (Valéry). Dacă identificăm Muza cu *anima* (așa cum mi se pare că trebuie să și facem), cum mediază această Muză între forța demonică pe care o are la îndemînă, și ordinea sau echilibrul de care depinde existența *eului*? Muza tutelară „guvernează“ cîntecul

Poetului în așa fel, încît cea care hotărăște aprobarea ascultătorilor, creînd în ei o „stare poetică“, este forma. Nu-i un secret pentru nimeni faptul că visăm sau că sîntem în stare să visăm cu ochii deschiși. În ce fel, însă, ajunge premeditată și eficace o astfel de activitate întîmplătoare ?

Jung afirmă că este foarte greu pentru cineva să se desprindă de *anima* sa, dar tocmai acest lucru pare să-l facă Poetul prin actul de creație. Pentru a înțelege acest fapt, trebuie să ne întoarcem la conceptul dificil de conștiință.

Din nou trebuie să renunț la orice încercare de a defini conștiința. Psihologia, ca disciplină, aproape că nu s-a ocupat cu altceva, iar concluziile ei sînt mai ales negative. Conținutul imediat al conștiinței e posibil să fie „întotdeauna, o stare specifică a creierului“³⁰, dar William James a arătat, cu mult timp mai înainte, că nici măcar acest fapt elementar n-ar putea fi afirmat cu certitudine. „Ori de cîte ori încerc să-mi dau seama de activitatea mea de gîndire ca atare, ceea ce surprind este un fapt fizic, o impresie venind din fruntea, sau capul, sau gîtul, sau nasul meu. E ca și cînd conștiința, ca activitate interioară, ar fi mai degrabă un *postulat* decît un dat perceptibil, și anume postulatul unui element *cunoscător* în relație cu toate elementele cunoscute...“³¹ Afirmația de la sfîrșitul *Psihologiei* sale (*Psychology*), că psihologia se compune dintr-un „șir de fapte brute, dintr-o mică flecăreală și neînțelegere de opinii, din puțină clasificare și generalizare la un nivel pur descriptiv, din puternica prejudecată că *avem* stări sufletești și că acestea sînt condiționate de creierul nostru, dar că ea, psihologia, nu conține nici o singură lege în sensul în care fizica ne dezvăluie legi, nici o singură ipoteză din care să poată fi dedusă, în sensul cauzalității, vreo consecință“, — toate acestea rămîn adevărate și acum, după șaptezeci și ceva de ani de cînd a scris James aceste cuvinte. Cu două secole mai înainte John Locke definise conștiința aproape la fel, drept „perceperea a ceea ce se

petrece în propria-ți minte", adică, prezența eului față de sine însuși, suportul identității proprii. Aceasta a rămas noțiunea de conștiință acceptată pînă cînd James a arătat că conștiința nu e statică, ci un proces în timp. El a definit-o drept un „flux“, metaforă ce a avut consecințe incalculabile pentru psihologie și artă. James este de pe atunci conștient că „stările sufletești“ nu sînt cîtuși de puțin ușor de înțeles dacă-s despărțite de obiectul lor. Conștiința este întotdeauna conștiința unui *anume lucru*, „gîndurile înseși sînt cele care gîndesc“,... „conștiința gîndește“. Fenomenologia este o filosofie ce se bazează pe presupusa identitate dintre conștiință și obiect. Existențialismul este o încercare de a obiectiva eul în așa fel, încît acesta să poată deveni un obiect al conștiinței. Noi stăvilim fluxul cu bariere pentru a ne da seama de mișcarea lui. Cele mai eficace dintre aceste bariere sînt operele de artă. O operă de artă este un moment de întrerupere în fluxul conștiinței, trăsătură a operei de artă care-l nemulțumea profund pe Bergson.³² Artistul nu are îndoieli filosofice; dificultatea lui e de a suspenda fluxul într-un moment semnificativ. Acest „moment“ îl putem numi „imagine“.

Conștiința, spune Sartre, este întotdeauna intențională. Aceasta înseamnă că devenim conștienți de un obiect în cursul unei acțiuni, în scopul situării acelui obiect în goana noastră după Ființă. Conștiința este, așadar, o activitate creatoare (sau, poate, s-ar putea spune, o activitate „de concretizare“). Fără conștiință n-ar exista lumea, munți, rîuri, mese, scaune etc. ; ar exista *numai* Ființa. În acest sens, fără conștiință *nu există nici un lucru*, dar asta nu înseamnă *Nimicul*. Conștiința face ca lucrurile să *existe*, ea singură nefiind nimic. Numai prin conștiință există diferențiere, semnificație și pluralitate pentru „Ființă“. ³³

Așa cum am spus, doresc să evit a mă pierde în aceste definiții ale conștiinței. Voi încerca, așadar, să mă limitez la ceea ce cred că reprezintă o problemă foarte practică — degradarea conștiinței care are ca rezultat arta

nereușită. Această degradare explică nu numai denaturarea și pierderea inspirației la un artist anume, ci și declinul artei într-o civilizație și deci, ca o consecință, declinul acelei civilizații. Și acesta este obiectul demonstrației mele: degradarea conștiinței are loc atunci când Poetul își abandonează Muza.

Un filosof tânăr, cu care, în general, sînt întru totul de acord, a atras atenția că premisa fundamentală a concepției existențialiste, în opoziție cu cea clasică, constă în faptul „că adevărul reprezintă acele modele sau aranjamente de obiecte, cărora omul le-a dat viață printr-o activitate deliberată și care sînt, așadar, accesibile *conștiinței*, neavînd nevoie să fie căutate de rațiune în exterior.”³⁴ Cuvîntul cheie în această definiție este cuvîntul „obiecte” — lucruri aduse la viață, făcute *așadar* accesibile pentru conștiință. Nu există conștiință în afara obiectelor și de aceea conștiința poate fi definită ca un proces de reificare, de creare a „obiectelor”, prin intermediul cărora devenim conștienți. Dacă ne-am putea imagina o lume fără obiecte, în care să existe, totuși, ființe omenști, aceste ființe ar fi fără conștiință, inconștiente.

Lumea e, totuși, „plină de o mulțime de lucruri”, iar acestea pătrund în conștiință prin procesul normal al percepției. Lucrurile pe care le numim înșă „din afara acestei lumi” — sentimente, emoții, intuiții etc. — sînt aduse în conștiință numai în măsura în care sînt reificate, adică în măsura în care li se dă existență „obiectivă” sau concretă. Procesul de creare a obiectelor este, așa cum Vico a arătat primul, arta. Arta este crearea de obiecte care, imediat după aceea, devin accesibile conștiinței. În mod normal, nu tot ceea ce facem definim drept operă de artă; multe din obiectele pe care le creăm sînt doar copii ale obiectelor existente, iar intimitatea cu obiectele face să nu ne dăm seama de existența lor. Atunci înșă cînd creăm un obiect nou care să reprezinte un sentiment, o emoție sau o intuiție neexprimate pînă acum, atunci creăm o operă de artă. Ceea ce Valéry numește starea sufletească poetică este un sentiment nemateria-

lizat, iar o poezie este un lucru care exprimă această stare sufletească. S-ar putea spune, deci, că lumea se compune din poezie și proză, din obiecte și copiii lor.

William James întrebuițează o imagine ce ilustrează minunat această distincție. „Cînd aruncăm o privire generală asupra fluxului extraordinar al conștiinței noastre, ceea ce ne izbește mai întîi este mișcarea diferită a părților lui componente. Asemenea vieții unei păsări, el pare să fie o alternare de zboruri și opriri. Această alternare se manifestă în ritmul limbajului, în care fiecare gînd se exprimă într-o frază, iar fiecare frază se încheie cu un punct. Momentele de repaos sînt ocupate de obicei de imaginile senzoriale de orice fel, a căror particularitate e că pot fi păstrate în minte la nesfîrșit și contemplate fără schimbare; momentele de zbor sînt pline, cel mai adesea, cu reflecții asupra relațiilor, statice sau dinamice, existente între lucrurile contemplate în perioadele de relativă odihnă. Să numim momentele de repaos *«elemente de sine stătătoare»*, iar cele de zbor *«elemente de tranziție»* ale fluxului gîndirii.“³⁵

În acest paragraf, James a definit, fără să-și dea seama, esența operei de artă drept un loc de repaos în fluxul conștiinței, la fel ca în definiția operei de artă dată de Bergson. Dar James continuă prin a arăta că în procesele de gîndire normale sînt foarte greu de priceput elementele „de tranziție“ în ceea ce sînt ele cu adevărat. „Gîndirea noastră tinde întotdeauna către un alt element de sine stătător decît cel de la care tocmai a fost îndepărtată.“ În aceeași măsură, însă, în procesele normale de gîndire, e foarte greu să lîncezești într-un moment de oprire; năvala gîndului nu numai că este atît de impetuoasă încît aproape că ne duce la o concluzie înainte de a o putea opri (James), ci, dacă sîntem îndejuns de sprinteni la minte pentru a o opri, atunci, spune James, gîndul încetează de a mai fi el însuși. „Așa cum un fulg de zăpadă nu mai rămîne cristal, ci devine picătură pe mîna caldă, tot astfel, în loc de a surprinde elementul de legătură în mișcarea lui către

expresie, ne trezim că am surprins un element de sine stătător, de obicei ultimul cuvânt pe care tocmai l-am pronunțat, luat în mod static, și cu funcțiunea, sensul și înțelesul lui aparte din frază dispărute cu totul.“ Presupunând, însă, că am fi putut surprinde acel element de sine stătător, admitând că fulgul de zăpadă ar fi să rămână neschimbat, în toată perfecțiunea de cristal a formei lui, ei bine, atunci am fi surprins un element de frumusețe și de plăcere eternă, o operă de artă !

În legătură cu o astfel de reprezentare metafizică a actului poetic ar fi de făcut multe rezerve. Unele rezerve le face însuși James atunci când respinge ceea ce numește el „ridicula teorie a lui Hume și Berkeley, că nu putem avea alte imagini în afară de cele ale obiectelor foarte precise“. Este drept că a existat o școală de poezie care s-a străduit să mențină imaginea în toată precizia ei de odinioară, — Imagismul, căreia i-am aparținut și eu. Dar încercarea a fost zadarnică, deoarece, cum spune James, „orice imagine precisă în minte e îmbibată și colorată de apa ce curge liberă în jur. Sensul legăturilor ei e dus de această apă, aproape sau departe, cu ea e dus și ecoul ce moare al locului de unde a venit imaginea spre noi, și sensul ce se naște, al țintei spre care e condusă această imagine. Semnificația, valoarea imaginii se află în întregime în acest halou sau penumbră care o înconjoară sau o însoțește, sau care mai degrabă se contopește cu ea, devenind os din osul ei, carne din carnea ei, lăsînd-o, e adevărat, așa cum fusese mai înainte, imaginea aceluiași obiect, transformînd-o, totuși, într-o imagine a obiectului sesizat într-un fel nou și înțeles cu prospețime.“³⁶

Înarmați cu aceste intuiții psihologice, să ne întoarcem la concepția lui Valéry despre facultatea cu care elaborăm o operă de artă, „un fel de energie proprie poetului“, și să vedem dacă putem explica acum mitul persistent al unei Muze în poezie.

Am văzut că psihologia modernă a dezintegrat noțiunea unui eu atotștiutor, atotcunoscător. Această dezintegrare este un fapt empiric, și atunci cînd vorbim, ca în

psihologia lui Jung, de re-integrarea sau, de „individua-rea” personalității, exprimăm un ideal de un anumit tip, o stare de echilibru spiritual, de dorit, probabil, din punctul de vedere al sănătății mintale sau al moralității, dar care nu este, în chip necesar, potrivit cu „extazul bachic” al poetului, cu experiența inspirației. Se poate ca experiența poeziei să fie, din punctul de vedere al celor ce-l citează pe poet, necesară ca stare de catharsis. Acesta era punctul de vedere al lui Aristotel și, așa cum am arătat, el implică din partea noastră o distincție atentă între actul poeziei și efectele ei. Ne ocupăm, în clipa de față, numai de actul poetic, de eul creator și nu de eul social ideal. Înclin spre ipoteza că există un eu care zboară și un altul în stare de repaos, și că opera de artă reprezintă starea de conștiință în momentul de oprire a zborului, însuși locul de odihnă și, prin urmare, un lucru deosebit de zbor, de așa-numitul flux al conștiinței. Numesc acest loc de odihnă *image*, dar numai în sensul definirii imaginii în termeni concreți și pentru a o deosebi complet de ceea ce filosofii numesc universalii sau idei. Arta este un act de înțelegere a particularității obiectelor individuale și cred că toți filosofilor artei de la Platon la Coleridge și Collingwood au spus ceva asemănător. Obiectele individuale sînt puncte luminoase de viziune cristalizate de fluxul conștiinței, și în măsura în care aceste puncte luminoase rămîn în suspensie, ca un „foc heraclitean” (pentru a folosi expresia lui Gerard Manley Hopkins) salvat de continua transformare, în această măsură sînt ele (chiar dacă nu reprezintă decît o imagine verbală sau un acord muzical) opere de artă. Poetul este salvatorul cuvintelor din „curgerea liberă” — cuvinte care, cu toate acestea, pot să fie îmbibate de asociații.

De vreme ce datele imediate ale unei stări de conștiință corespund unei stări a creierului, se cuvine să ne întrebăm prin ce mecanism o anumită imagine din creier este declanșată și trimisă în fluxul conștiinței? La această întrebare nu putem răspunde decît că este vorba doar de o intensificare a sentimentului, care duce la o percepere conștientă

a valorii ; tonalitatea vagă a unui sentiment devine concretă, capătă sens și se cristalizează în interiorul conștiinței ca imagine. Ciudat, însă, e faptul că imaginea, asemenea cristalului de zăpadă, pătrunde în conștiință perfect formată, eficientă din cauza formei sale. Ce factor din spatele conștiinței are această funcție formatoare ? Aceasta este ultima și cea mai semnificativă întrebare.

În unul din dialogurile sale, Valéry pune aceeași întrebare prin gura lui Socrate : „Dacă ar fi ca Rațiunea, stînd dreaptă, nemiloasă, cu privirea gata de luptă, tăcută, stăpîină pe buzele sale, — dacă ar fi ca această Rațiune să viseze, oare visul ei n-ar fi ceea ce privim noi chiar în acest moment, această lume de forțe măsurate și de iluzii studiate ? Un vis, un vis, dar încărcat cu toate simetriile, toată ordinea, toate actele, toate consecințele !... Cine poate să spună ce Legi auguste visează aici că și-au înveșmîntat chipurile cu lumină și au consimțit să arate muritorilor felul în care realul, irealul și inteligibilul se pot contopi și combina la chemarea Muzelor ? ”³⁷

Dacă însăși Rațiunea ar fi să viseze „un vis de veghe și încordare” — iată ipoteza de care avem nevoie ! Putem însă transpune o astfel de idee în termeni psihologici ?

Dacă admitem despre creier că nu e doar un depozit de impresii înmormîntate (de corespondențe psiho-fizice) ci și un sistem de aranjamente moleculare, cred că da. Noi admitem că el, creierul, este un sistem de molecule fizice, dar trebuie să presupunem, cred eu, că reprezintă, totodată, și un sistem de fapte mentale sau monade, că stocul infinit de impresii, alimentat în creier de către senzații, este clasificat, în mod automat, în *Gestalten*, configurații metafizice cu semnificație și viabilitate infinită. Dacă mi se spune că nu există nici o dovadă verificată de experiență despre existența unui astfel de proces, singurul răspuns pe care-l pot da e că însăși percepția nu-i nimic altceva decît acest proces ; ea este „necesitatea” interioară mulțumită căreia e posibilă, după părerea psihologilor *gestaltiști*, o viziune coerentă a lumii exterioare. O operă de artă nu este, după cum afirmă Koffka, un inutil joc al emoțiilor, ci un mijloc care ne ajută să

ne găsim locul în lume — „într-un univers infinit mai mare decât egourile noastre“. Or, așa cum arată același psiholog, într-o operă de artă „ceea ce se referă doar la fapte se subordonează necesității“.³⁸

Ajungem, astfel, să identificăm Muza cu Rațiunea — cu o Rațiune ce visează în măsură și ordine, în simetrie și ritm. Visul, însă, vizitează conștiința poetului, este chemat poate către această conștiință de necesitățile oarbe ale sentimentului sau ale emoției. În acest caz, de ce mințile noastre să nu fie, toate, niște ecrane imaculate, așteptând ca imaginile Muzei să se imprime pe ele? Sau, pentru a folosi metafora lui Platon, cum de nu sînt ele, toate, turtele de ceară cu compoziția cea mai potrivită? De ce sînt atît de rari marii poeți?

Deoarece, aș sugera eu, ecranele noastre mentale nu sînt, pentru marea majoritate, nici pure, nici luminoase. Cei mai mulți dintre noi suferim din cauza unei coștiințe corupte, s-ar putea spune chiar pîngărite. Noi am pierdut „ochiul nevinovat“, ochiul interior al senzației directe sau primitive. Înțelegem acest lucru ori de cîte ori privim lumea prin ochii unui copil, așa cum apare ea înregistrată în tablourile și poeziile copiilor. De asemenea, înțelegem acest lucru și atunci cînd privim lumea prin ochii așa-numitului „sălbatic“ (care nu este atît de sălbatic cum sîntem noi cei ce complotăm să distrugem specia umană), sălbaticul pentru care imaginea este mai adevărată decât obiectul fenomenal, visul mai real decât acțiunea deliberată, sau mai real decât gîndul precis care duce la acțiune deliberată. De fapt, pentru „a deveni conștient“ de un lucru, trebuie parcurse două stadii, mai întîi imaginea, apoi ideea; un cărbune aprins îl privim mai întîi și după aceea îi vedem culoarea roșie. În general vorbind, noi distingem între senzație și imaginație, dar nu înțelegem, adeseori, că imaginația poate fi concretă; Goethe definea arta drept aptitudinea pentru imaginația sensibilă exactă.³⁹

Această distincție are o adîncă semnificație pentru teoria artei, lucru pe care, printre filosofi, numai Collin-

gwood l-a înțeles, probabil. El a arătat că, pe cînd simțirea are un singur obiect, obiectul conștiinței este dublu. „De exemplu, ceea ce auzim este doar sunetul. Sîntem atenți, însă, la două lucruri deodată : la sunet și la actul auzirii lui. Actul senzației nu-și este prezent sieși, dar este prezent, laolaltă cu propriul său sens, în actul atenției. Aceasta este, de fapt, semnificația specială a particulei *con* — din cuvîntul conștiință : el indică o împreunare a două lucruri, senzație și sens, ambele fiind prezente în mintea conștientă.”⁴⁰ Rezultă că, atunci cînd trecem de la simțire la un act de atenție, de înțelegere sau conștiință, impresia se transformă în idee și un nou principiu este stabilit. „Atenția se concentrează asupra unui singur lucru cu excluderea restului... Stăpînă în propria sa casă, conștiința domină sentimentul.” Iar în acest moment (moment ce amintește metafora lui James a păsării în odihnă) sentimentul capătă *formă*. În realitate, Collingwood folosește cuvinte ce par un ecou al celor spuse de William James : „A fi atent asupra unui sentiment înseamnă a-l păstra în fața minții, a-l salva din fluxul simplei senzații și a-l conserva atîta timp cît este nevoie pentru a lua notă de el”, pentru a avea, aş zice eu, o imagine a lui.

Dacă sîntem poeți, trebuie să ținem la această precizie a procesului de fixare. Conștiința, după cum semnalează Collingwood, reprezintă un nivel de gîndire care nu este încă intelectual. „Conștiința este gîndirea în forma ei esențială și originară absolută.” În forma aceasta ea nu obține întotdeauna aprobarea intelectului. Intelectul, acel ego al psihanaliștilor, devine, așadar, un cenzor al imaginației, iar din acest fapt rezultă acea degradare a conștiinței, care nu înseamnă numai eșecul sentimentului poetic, ci și o boală a minții ce duce, de fapt, la corupția limbajului și la declinul unei civilizații.⁴¹

Nu încerc (și fără îndoială, Collingwood nu ar fi admis o astfel de încercare), să identific imaginația cu senzația, sau arta cu sentimentul ; între sentiment și opera de artă există o forță (*mana*, „energia proprie poetului”)

care topește impresiile obținute prin simț în imagini formale și semnificative. Collingwood afirmă că, atunci când sîntem atenți la un sentiment existent, conștiința perpetuează acel sentiment. Dar numai dîndu-i formă, creînd o imagine clară și distinctă. Astfel de imagini, în puritatea lor, sînt elementele inițiale din poezie și din toate artele.

Atunci cînd afirmăm despre conștiință, așa cum afirmă Collingwood și William James, că este „absolut autonomă”⁴², noi spunem, de fapt, că mintea e împărțită în două zone: „un fundal sau o penumbră, din care atenția se retrage” (Collingwood), și un obiect al atenției, — reprezentînd distincția dintre a auzi și a asculta, dintre a vedea și a privi. Mintea creatoare a poetului este împărțită și ea între senzație și atenție — între a auzi și a vedea, pe de o parte, și între a privi și a asculta, pe de altă parte. Poetul nu-și poate controla senzațiile; ele intră în conștiință ca „stări ale creierului”, ca „structuri de impulsuri sau cîmpuri electrice de mare complexitate”.⁴³ Mai apoi, însă, ele sînt modelate de către o forță distinctă, energia proprie poetului, „puterea formativă a imaginației” de care vorbește Coleridge. Muza este, în mod clar, o figură arhetipală concepută în zorii civilizației pentru a reprezenta această putere formatoare, iar un astfel de arhetip rămîne încă folositor pentru o teorie modernă a poeziei, pentru o filosofie satisfăcătoare a artei. Răspunsul la întrebarea de unde provine puterea Muzei trebuie abandonat ca un mister biologic; această putere este *mana* pe care o identificăm cu izvorul vieții însăși, care este formatoare în cele mai profunde straturi ale ei. În măsura în care permitem sensibilității noastre să fie condusă de această putere de a da formă, de acest „vis de veghe și încordare”, înlăturînd orice judecăți și prejudecăți provenite de la ego (pe care Platon le-a numit „minciuna din suflet”⁴⁴), în această măsură sîntem poeți autentici și demni de a primi adevărul revelat de Muză.

SEMNIFICAȚIA BIOLOGICĂ A ARTEI

EXISTĂ o povestire mai veche a lui Tolstoi, care întotdeauna mi s-a părut a avea o semnificație fundamentală pentru legătura dintre activitățile creatoare pe care le numim „artă“, și forțele distructive cărora le spunem „crimă“. Tolstoi descrie o plimbare pe care a făcut-o cu trei băieți de la școala de pe moșia sa de la Iasnaia Poliana. În clasă, aceștia fuseseră puternic impresionați de lectura unei violente povestiri de Gogol. Era o noapte de iarnă, fără lună, cu pământul acoperit de zăpadă și cerul de nori. Într-o pornire de îndrăzneală, băieții au vrut să meargă în pădure unde dădeau tîrcoale lupii, dar fiindu-le prea frică, se învîrteau în jurul ei și începură să vorbească despre tîlharii caucazieni. Tolstoi le povestește despre vitejii cazaci pe care îi cunoscuse pe vremea cînd fusese soldat și, mai ales, despre un cazac care, fiind înconjurat de dușmani, se puse pe cîntat și se străpunse singur cu pumnalul. Copiii fură impresionați de faptul neobișnuit că un om ar putea să cînte atunci cînd se află în preajma morții. Apetitul lor pentru întîmplările de spaimă nu era însă satisfăcut, așa încît Tolstoi continuă să le povestească groaznicul omor al mătușii sale, a cărei beregată fusese tăiată de tîlhari. Se opriă cu toții într-un tufiș de la marginea satului și Tolstoi, cu ochiul său ager pentru amănuntul semnificativ, des-

Saturday Evening Post, Philadelphia, 26 septembrie 1959.

crie cum unul din copii smulse din zăpadă un băț uscat și începu să lovească cu el trunchiul înghețat al unui tei. Chiciura de pe crengi căzu peste șepcile lor și zgomotul izbiturilor răsună în liniștea pădurii. Apoi, alt copil, Fedka, un băiat de zece ani, „cu o fire blîndă, receptivă, poetică, îndrăzneată totuși, întrebă deodată : „De ce învață omul să cînte ? Mă gîndesc adesea, într-adevăr, de ce ?“ Tolstoi comentează : „Numai Dumnezeu știe ce l-a făcut să sară de la spaima omorului, la această întrebare. Totuși, după tonul vocii sale după seriozitatea cu care cerea un răspuns și după tăcerea atentă a celorlalți doi, se simțea că între această întrebare și discuția noastră anterioară era o legătură normală și fundamentală. Indiferent dacă legătura se prezenta ca o reacție la sugestia mea că o crimă s-ar putea explica prin lipsa de educație (vorbisem despre asta), sau dacă băiatul se verifica pe sine, punîndu-se în pielea ucigașului și amintindu-și preocuparea favorită (el are o voce minunată și un talent muzical imens), sau dacă legătura consta în faptul că băiatul simțea că acum era momentul pentru o discuție sinceră, și în mintea lui au apărut toate problemele ce reclamă soluție, oricum, întrebarea lui n-a surprins pe nici unul din noi.“

„Și de ce desenăm ? Și de ce scriem corect ?“ întrebă Tolstoi, neștiind cum să răspundă la întrebarea copilului. „De ce desenăm ?“ repetă Fedka, iar Tolstoi adăugă : „El întreba, de fapt, Ce este Arta, iar eu nu puteam să-i explic“.

Tolstoi s-a gîndit la această întrebare toată viața, dar n-a încercat să explice misterioasa relație care există între frumusețe și adevăr, între artă și viață¹, decît treizeci și șapte de ani mai tîrziu, în cartea sa *Ce este Arta ?*

Tolstoi știa că relația e foarte profundă și chiar acești copii știau, instinctiv, că între frumusețe și violență, între dragoste și moarte, există o legătură intimă. O astfel de legătură este realizată de marii poeți, de Homer și de tragicii greci, de Shakespeare și de Tolstoi însuși în *Război și Pace*, dar astăzi noi am pierdut-o. Civilizația noastră

tehnologică, în mersul ei orb către putere și afinență, ignoră toate valorile de acest fel, plătind tributul printr-o nevroză de masă ale cărei simptome sînt disperarea înspăimîntătoare, apatia și violența.

În ultimii ani, violența a crescut, mai ales, în rîndurile tineretului. Cîteodată ea pare să se explice prin intoleranța rasială, nu numai din acele țări cum ar fi Statele Unite și Africa de Sud unde există o problemă rasială autohtonă constantă, dar chiar și din Marea Britanie; ne putem aminti de dezordinile din Londra și Nottingham, de acum cîțiva ani, cînd emigranții de culoare din Indiile de Vest au fost maltratați, iar locuințele lor au fost distruse. Această pornire violentă pare să fi avut prea puțină legătură cu prejudecata rasială. Culoarea a fost doar o scuză pentru manifestarea unui impuls care și-ar fi găsit, la nevoie, alte supape de scăpare. Infractorul adolescent și, la un nivel mai educat, Tînărul furios își descarcă sentimentele de frustrare refulate. O anumită parte din natura lor neavînd nici un mijloc supravegheat de eliberare, acești tineri frustrați caută, în plictiseala și în neliniștita lor dorință de acțiune, să facă rău și să distrugă; căci distrugerea, după cum spunea Bakunin, este și ea creație. Mai exact, e un substitut al creației.

O astfel de violență a acțiunii este înrudită, neîndoios, cu violența de exprimare care a devenit, tot mai mult, o caracteristică nu numai a romanelor, a ziarelor, a filmelor și televiziunii, dar și a acelei literaturi, universal aclamată ca fiind de mare valoare culturală. În această privință, America nu este unică; de pildă, brutalitatea cinică a romanelor lui William Faulkner e doar o remarcabilă mostră a unui fenomen caracteristic civilizației noastre de pretutindeni.

Desigur, violența nu e nouă în literatură. În *Iliada* există violență, epopeea fiind, în general, o glorificare a măcelului reciproc dintre oameni. Există violență la Shakespeare și Cervantes, dar ea nu e niciodată trecută cu vederea de acești scriitori. Ei o privesc ca pe o răsplată dreaptă pentru păcatele săvîrșite împotriva ordinii divine,

sau ca pe un sacrificiu confirmat prin eroism sau martiriu. Ceea ce este specific literaturii moderne este violența de dragul violenței, violența gratuită. Poate că respectul nostru pentru viață a diminuat datorită măcelului colectiv, deși, în istoria omenirii, el nu e ieșit din comun. Ceea ce a ieșit din comun este plictiseala care alternează astăzi cu războiul. Principala emoție în vreme de pace a devenit aceea *horror vacui*, spaima de a fi singur, de a nu avea ce face, o nevroză ale cărei simptome sînt neliniștea, furia indirectă și nemotivată, ce se afundă uneori într-o indiferență searbădă. Această spaimă nevrotică a individului este intensificată de sentimentul dominant al nesiguranței. Noi nu meditam, în mod conștient, la amenințarea războiului atomic, dar ea a corupt credința noastră în însăși viața, și ne-a intensificat dispoziția spre plictiseală.

Această nevroză generală s-a dezvoltat pas cu pas, o dată cu dezvoltarea tehnologică a civilizației noastre. Ea este nevroza oamenilor a căror singură cheltuie de energie constă în tragerea unei pîrghii, sau în apăsarea unui buton, a oamenilor care au încetat să facă lucrurile cu mîinile lor, să se deplaseze, chiar, pe picioarele proprii. O astfel de inactivitate înseamnă încetarea nu numai a exercițiilor musculare și a combinațiilor nervoase ce au constituit viața normală a omului înainte de revoluția tehnologică ; ea înseamnă, de asemenea, o încetare a acelor procese mentale creatoare sau formatoare care, chiar la nivelul simplelor operații meșteșugărești sau al muncilor manuale, angajau voința într-o acțiune pozitivă și productivă. Dacă s-ar putea pune într-un contrast vizual, în genul studiilor de timp — mișcare ale sociologilor, acțiunile zilnice ale unui constructor de scaune din secolul al optsprezecelea și cele ale unui constructor de mașini din secolul al douăzecilea, acestea din urmă ar apărea ca o îngrămădire limitată și monotonă, iar acțiunile celui dintîi ca un arabesc neconvențional și fantastic. Cel mai semnificativ contrast, însă, n-ar putea fi vizualizat deoarece el este mental : contrastul dintre o minte suspendată fără rost, deasupra unei mișcări autonome și o minte conștient concentra-

tă să dea formă, în acord cu datele oferite în permanență de simțuri, unei substanțe materiale.

Activități rutiniere au existat și în alte epoci, dar, în general vorbind, ființele omenești se aflau în contact direct cu natura și depindeau de *obiecte*. Tocmai înțelegerea acestui fapt l-a făcut pe Jean-Jacques Rousseau, cu mult înainte de Revoluția industrială, să recomande, ca pe unul din primele principii de educație, *Faceți-l pe copil să depindă numai de obiecte*. Rousseau credea că un copil învață mai bine prin încercare și eroare decât prin formulă. Acest tip de învățare pragmatică este esențialmente fizică ; în luptă cu obiectele materiale, se dezvoltă îndemnarea. Este adevărat că acest fel de îndemnare mai este implicat în multe procese industriale ; noi încă mai împărțim pe muncitori în categorii de muncitori calificați și necalificați. Astăzi, însă, în foarte multe cazuri, îndemnarea înseamnă, mai degrabă, înțelegerea și controlul procesului mecanic decât activitatea manuală de a da formă unei substanțe materiale. Ea este o activitate mai mult cerebrală decât fizică. Acest lucru e adevărat chiar pentru operațiile din agricultură ; țăranul, care pe vremuri folosea sapa și coasa, a fost înlocuit de tractorist.

De asemenea, sportul mai implică încă îndemnare, în sens fizic, dar profesionalismul mereu în creștere al jocurilor sportive limitează efectele fizice ale unor astfel de activități la un număr foarte mic de oameni. Sportul a devenit și el o activitate mentală.

Nu sînt la curent cu nici un studiu amănunțit despre cerebralizarea generală a activităților productive care a avut loc în toate civilizațiile tehnologice avansate, din ultimul secol și jumătate și care a crescut în intensitate în ultimii cincizeci de ani. Dar o asemenea schimbare în aspectele esențiale ale activității omenești trebuie să fi afectat profund viața intelectuală și conduita morală. Cea mai evidentă expresie a unei astfel de schimbări putea prea bine să fie agresivă, fără o țintă anume. Întotdeauna, Satan descoperă un rău în plus, pentru oamenii fără trea-

bă. Energiile nefolosite, lipsite de tradiționalele sau obișnuitele canale de scurgere, explodează în violență.

Am vorbit despre „îndemînare“ (în limba engleză „skill“, n. trad.), cuvînt de proveniență norvegiană al cărui sens originar implica discriminare. Este un fapt curios că acest cuvînt nu are echivalent în franceză sau germană. Echivalentul cel mai apropiat în limba franceză este *habilité*, ceea ce nu-i totuna. Cuvîntul german *Geschicklichkeit* înseamnă „talent“; *Fertigkeit* înseamnă „promptitudine“. Folosim termenul de „îndemînare“ în asociere cu „meșteșug“ (în lb. engleză „craft“, n. tr.), vechi cuvînt englezesc care, la origine, însemna putere sau forță. Asocierea meșteșugului cu termeni ca îndemînare, artă, sau ocupație există numai în engleză; un meșteșugar îndemînat este un muncitor cu putere de discriminare. Un echivalent popular este „pricepere“.

Grecii, deși reprezintă sursa filosofiei artei din zilele noastre, nu aveau nici un cuvînt pentru artă. Ei foloseau *techne*, echivalentul cuvîntului nostru „îndemînare“. Cuvîntul „artă“ derivă din latinescul *ars* care, de asemenea, implică îndemînare, termenul fiind derivat din radicalul *ar*, însemnînd a se potrivi sau a se împreuna. Romanii au fost responsabili, probabil, de distincția care s-a dezvoltat, treptat, între arte și meșteșuguri, deoarece ei au personificat Artele și au început să se gîndească la ele ca la activități rafinate (adică pure). Cu toate acestea, în timpul Evului Mediu înțelesul principal al artei rămînea cel de îndemînare — îndemînarea de a face obiecte, fie un scaun, o tapiserie, un tablou, o piesă muzicală sau o poezie. Artele liberale predate în școli — gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, muzica și astronomia, erau explicate ca îndemînări obiective. Noi nu mai vorbim de arte liberale ci de *știință*, adică, de diferite categorii de *cunoștințe* exprimate într-un limbaj ce poate fi controlat. Artele erau o metodă de „a face“, implicînd îndemînarea; științele reprezintă o metodă de „a cunoaște“ implicînd consecvență logică.

Istoria cuvintelor este o cheie pentru istoria ideilor. Astăzi, noi am realizat o separație completă între concepțiile de *techne* și *ars*, identice la origine. Tehnica, metoda științifică, meșteșugul calificat, toți acești termeni implică pricepere intelectuală și sînt caracteristici civilizației noastre tehnologice. Și, cu toate că școlile de artă, muribunde, încă mai predau arta ca pe o îndemînare, ea este considerată mai mult ca o activitate instinctuală, exercitată de o minoritate de oameni talentați, avîndu-și originea, în mod necesar, în inspirație și fiind individuală ca manifestare și semnificație. Oportunitatea ei pentru o civilizație tehnologică este considerată marginală : podoabă facultativă pe care cele mai multe sisteme economice nu și-o pot permite. Idealul ce stăpînește o civilizație tehnologică nu este grația sau frumusețea, ci eficiența în producție.

Grecii nu făceau deosebire între grație și eficiență, considerîndu-le identice. În dialogul *Politicus*, Platon susținea că politica este o îndemînare comparabilă cu cea a țesătorului (sau, cum am spune noi, o artă nu o știință), o intuiție a Formei tuturor lucrurilor, nu o aplicare tiranică a legii. Filozoful modern nu e de acord cu Platon. El consideră politica o știință. Ne lăsăm, astfel, pe mîinile străine ale experților tehnici care încearcă să ne controleze, prin intermediul organizării științifice, tendințele naturale.

A face deosebire între arta guvernării și între știința guvernării poate părea astăzi un exercițiu academic, dar lucrul acesta face parte din problema vitală a distingerei între o artă și o știință a vieții însăși. O numesc problemă *vitală* cu intenție precisă, deoarece eu cred că bunăstarea viitoare a omenirii depinde de înțelegerea consecințelor implicate, și apoi de o alegere clară a alternativelor. A spune că ne aflăm la o răscruce a dezvoltării umane poate să fie un clișeu retoric, afirmația rămînînd, cu toate acestea, un adevăr formidabil.

Să privim acum, mai atent, la această însușire omenască pe care o numim „îndemînare“. Dr. Loren C. Eiseley, distinsul antropolog american, susține că îndemînarea este facultatea de care a depins omul în ceea ce privește

supraviețuirea lui în lupta pentru existență. În evoluția speciei, omul nu și-a atins actuala condiție superioară numai prin forță, sau chiar numai prin adaptarea la schimbările din mediul înconjurător. El a atins-o prin dezvoltarea conștiinței, care i-a permis să discrimineze *calitatea* lucrurilor. Pentru a cita cuvintele Dr. Eiseley, „Omul a devenit... un animal creator de valori. El își fixează scopurile sale proprii și-și exercită tot mai mult voința asupra materiei nesupuse și asupra forțelor naturale ale universului. În această activitate el a trecut de la evoluția specializată a părților corpului la o proiectare a unei astfel de evoluții «a părților» asupra mașinilor și uneltelor sale. În acest sens, omul e o ființă unică. După ce a atins o înaltă capacitate intelectuală, el poate să rămână relativ neschimbat ca structură, în timp ce, pretutindeni în jurul său, alte animale se supun încă vechilor legi ale selecției specializate.”²

Îndelungatul proces istoric prin care omul a devenit capabil să-și impună voința asupra materiei nesupuse poate fi reconstruit numai prin speculație. Nu există, însă, nimic speculativ în legătură cu procesul prin care copilul dobândește această capacitate. Procesul a fost studiat în toată complexitatea lui de către pedagogul elvețian Jean Piaget care a publicat o întreagă serie de cărți, bazate pe observațiile sale răbdătoare asupra comportamentului infantil. În una din ele (*Originea inteligenței la copil*), el definește inteligența drept o relație între organismul uman și obiecte. Ea nu este, insistă Piaget, o putere de reflecție independentă de poziția specifică a organismului, în univers; mai degrabă, ea e legată, chiar de la început, de reacția organismului la mediul înconjurător material. Acest fapt nu reprezintă, însă, o simplă acțiune reflexă; o dată cu asimilarea de către organism a obiectelor exterioare există și o organizare mentală a obiectelor asimilate. Copilul mic „bîjbîie” în mijlocul primelor sale experiențe confuze, devine conștient de anumite relații existente între actele ce urmează să fie efectuate și scopul ce trebuie atins, și *profită de experiență*. Se formează de-

prinderile, sînt repetate, automat, reacțiile la mediul înconjurător și, treptat, bîjbîitul devine mai persistent și mai consecvent pînă constituie o *intenție*. Intenția este trăsătura esențială a inteligenței.

După definiția lui Piaget, un act este intențional atunci cînd e determinat de re-prezentare, ca ceva opus asociațiilor elementare ale organismului și ale mediului ambiant în care un act este determinat de un stimul extern.

De aceea, inteligența presupune intenție. Intenția este legată de puterea de a evoca imagini și, de fapt, de întregul proces de simbolizare și vorbire. Într-o serie de observații asupra reflexelor de supt la copii, Piaget arată că adaptarea intențională începe de îndată ce copilul depășește nivelul activităților corporale simple, cum ar fi însuși suptul, ascultatul, privitul, apucatul, și *acționează asupra obiectelor, folosind legăturile dintre ele*. Cu alte cuvinte, inteligența se dezvoltă, așa cum observa Rousseau, în contact cu lucrurile, și-și mărește sfera de activitate și competența în măsura în care imaginile obținute din această experiență senzorială de bază se formează și se reconstituie prin activitatea imaginației. (Piaget definește imaginația drept „invenție prin combinare mentală“.)

Intenția presupune intenție *spre* ceva anume. Ea se justifică prin ceea ce Freud numea principiul plăcerii, care, în termenii reacțiilor fizice, înseamnă, pur și simplu, un simț pentru echilibru și comoditate. Se va vedea că în ea este implicat un element de opțiune — o opțiune efectuată printre diversele combinații mentale care ar putea să ducă la confort spiritual. Acolo, unde există opțiune există și valoare. Valoarea, la toate nivelele de experiență, este, așa după cum afirmă Piaget, expresia dorinței, iar afirmația mea e că valorile dorite sînt întotdeauna estetice, adică determinate de contribuția lor la orice formă de experiență care oferă organismului plăcerea maximă. Un asemenea ideal de echilibru reprezintă ținta finală a acțiunilor noastre, și toate mijloacele folosite pentru a atinge această țintă sînt „valori“, implicate nu numai în procesele elementare ale vieții ci și în opera de artă. Exis-

tă o permanentă legătură între metodele care stabilesc originile inteligenței la copil și metodele prin care este determinată frumusețea unei opere de artă.

Ne mai rămîne încă problema definirii valorilor care duc la confort și stabilitate. Există o școală în psihologie, de origine germană, dar activă astăzi în Statele Unite, care s-a concentrat asupra acestei probleme, și anume, de ce arată obiectele așa cum arată ? Ei găsesc soluția în percepția însăși. Percepția este procesul prin care se dă o ordine concretă dezordinii imaginilor primite prin simțuri. Noi *învățăm* să vedem. Învățăm să dăm acestor imagini o configurație bună sau *Gestalt* (termenul german de la care își ia numele școala). După profesorul Koffka, sistemul nervos, sub influența excitațiilor care impresionează retina ochilor, „face ca procesele organizării să se desfășoare în așa fel încît modelul ce rezultă să fie cel mai bun posibil, în condițiile date ; ...astfel, culoarea și strălucirea, forma și spațiul, figura și fundalul, localizarea și mișcarea, toate sînt aspecte *interdependente* ale modelului constituit, pe care îl produce o excitare vizuală normală”.³ Cu alte cuvinte, felul în care sistemul nervos își organizează modelele constituite nu se prea deosebește de felul în care artistul își pictează tablourile. Tocmai prin această însușire de a asimila impresiile senzoriale, primite de la obiectele materiale, și de a le uni, apoi, în relații semnificative, și-a găsit locul pe pămînt specia umană. Și exact această însușire este cea pe care omul contemporan o folosește din ce în ce mai puțin. Însușirile mentale se pot dezvolta numai prin exercițiu. Astfel, întreaga structură a inteligenței umane e amenințată, astăzi, în temeliile ei.

Reflexele de supt ale unui copil pot părea despărțite de inteligența constructivă cerută de construirea unei catedrale sau de compunerea unei simfonii, printr-o infinită distanță ; sînt implicate, însă, aceleași legi ale percepției. Acestea sînt implicate în orice proces de diferențiere, înțelesul unor cuvinte ca meșteșug sau îndemînare fiind, așa cum am constatat, cel de discriminare. Rezultă că aceleași legi sînt implicate și în aprecierea unei opere de

artă, întrucît aprecierea se bazează pe un joc al imaginilor perceptuale, care repune în scenă procesele ce stau la baza creației artistice. Artistul acționează în direcția unei unități care apare, treptat, din percepția sa și din tratarea cantităților materiale, pe cînd noi, cei care apreciem rezultatul, începem cu unitatea și după aceea ne dăm seama de cantitățile izolate care s-au combinat pentru a o produce.

Operele de artă ne încîntă deoarece ele posedă aceste valori de necesară ordine și unitate. Ceea ce, însă, nu înțelegem adesea este faptul că, pe fiecare treaptă a dezvoltării intelectuale a omului, inteligența se deosebește de reflexele senzoriale motorii prin aceleași valori formale.

Se constată că aceste lucruri, în raport cu tendințele unei civilizații tehnologice, au astăzi o largă influență și efecte devastatoare. Este adevărat că nu putem încă generaliza constatarea la întreaga structură socială contemporană; aceasta variază de la țară la țară și există națiuni întregi, în special în Africa și Asia, care, deși se bucură de produsele importate ale tehnicii, nu-s supuse, încă, influenței ei imediate. De aceea, ceea ce am de spus se aplică mai cu seamă Americii de Nord și Europei. Aici, prea puțini oameni au un oarecare contact senzorial cu solul, cu animalele, cu mînuirea lemnului, a argilei sau a metalului. Unele școli progresiste mai încearcă să furnizeze copilului experiența senzorială. Dar tehnologia e o tiranie nemiloasă, iar practicile ei cer de la sistemul de învățămînt o instrucție îndreptată exclusiv spre modalități conceptuale de gîndire. „Bani, mecanizare, algebră. Cei trei monștri ai civilizației contemporane.” Astfel scria Simone Weil în ale sale *Carnete* (Notebooks)⁴, iar Hannah Arendt în *Condiția umană* (*The Human Condition*)⁵, o altă carte remarcabilă, confirmă această intuiție. Marca științei moderne, spune ea, este înstrăinarea de pămînt. „Sub semnul înstrăinării de pămînt, toate științele, nu numai științele naturii sau fizice, și-au schimbat atît de radical conținutul lor intim, încît ne putem îndoi dacă, înainte de epoca modernă, a existat, cît de cît, ceva asemănător

științei. Acest lucru apare, poate cel mai clar, în dezvoltarea celui mai important instrument mental al noii științe, în procedeele algebrei moderne, prin care matematica «a reușit să se elibereze de cătușele spațialității», adică, de geometrie, care, așa cum arată și numele, depinde de măsurile și de măsurătorile terestre. Matematica modernă l-a eliberat pe om de cătușele unei experiențe legate de pământ, eliberându-i și puterea de cunoaștere de cătușele limitării.“ Întreg învățământul superior din lumea modernă aspiră, efectiv, la acest ideal matematic în care experiența senzorială directă nu mai e admisă ca dovadă, în care totul e redus la un limbaj universal de simboluri abstracte.

Dar, se va spune, acestea sînt metodele prin care știința și-a dobîndit cele mai mari victorii ale ei : minunile (și spaimile) erei noastre atomice le datorăm logicii și matematicii, introspecției și ipotezei mai degrabă decît observației și clasificării.

Toate astea sînt adevărate și nu voi încerca să pun în balanță aceste realizări cu dezastrele ce le însoțesc. Cel mai semnificativ rău este anxietatea, sentimentul dominant al nesiguranței, care explică, fără îndoială, crima și violența din epoca noastră.

Mulți oameni serioși cer sancțiuni morale. Modelele etice ale omului, remarcă ei, nu au ținut pasul cu cunoștințele sale științifice. Omul a pierdut simțul păcatului și nu are nici o teamă de răsplată. Totuși, filosofii moralei și conducătorii religioși din vremea noastră nu reușesc să indice nici o metodă practică pentru a infuza criterii etice unei civilizații tehnologice. Moralitatea nu e atît o chestiune de credință cît de conduită deprinsă, de tradiție. Deprinderile morale se dobîndesc acasă, la școală, în mediul social. S-ar putea spune că ele sînt reflexe condiționate, la fel cu cele ale unui animal domesticit. Nici un om nu e bun pentru că, pur și simplu, crede în bunătate, ci pentru că felul de viață în care a fost crescut este bun. Ce îndemnuri spre bunătate există în procedeele mecanizate ale unei societăți tehnologice ? Aceasta nu este o în-

trebare politică, o întrebare legată de comparativele valori ale socialismului sau capitalismului. În acest sens, țelurile și idealurile lor sînt identice. Idealismul tehnic domină lumea și înlocuiește toate formele de idealism moral.

Ceea ce trebuie să recunoaștem, în cele din urmă, este existența a două tipuri de inteligență distincte : unul, care ar putea fi numit inteligență carteziană, deoarece a început cu Descartes, primul filosof care a separat raționamentul de dependența senzorială de lucruri (*Gîndesc*, deci exist), și altul căruia i s-ar putea spune inteligență estetică, dat fiind că el menține contactul cu lumea senzorială pe fiecare treaptă a raționamentului (*Simt*, deci exist; realitatea este o creație a simțurilor mele). Inteligenței carteziene îi datorăm marile construcții ale gîndirii raționaliste sau idealiste ; inteligenței estetice datorăm descoperirile științelor fizice și crearea operelor de artă. În lumea modernă, nu am ținut niciodată, un echilibru judicios între aceste două moduri ale inteligenței, și astfel am ajuns la prăpastia care desparte astăzi pe omul cu sensibilitate de omul concepției, pe geometru de matematician, pe omul de știință practic de filosoful științei. În lumea modernă, învățămîntul superior aspiră către un ideal de perfecțiune teoretică sau intelectuală în care experiența senzuală directă nu mai e admisă ca dovadă. Numai adevărurile sînt logice și ele nu au nici o importanță practică.

Cultivarea inteligenței estetice ar necesita o schimbare completă în îndrumarea și idealurile educației. A ține copilul dependent numai de obiecte, așa cum recomandă Rousseau, ar însemna o sacrificare considerabilă a eforturilor făcute astăzi pentru a-l elibera pe copil de obiecte și pentru a-l face să depindă numai de cuvinte, adică de gîndirea abstractă. Fără a nega calitățile de disciplinare ale unor materii cum sînt logica și algebra, idealurile acestora nu trebuie confundate cu cele ale științelor naturii sau fizice. Oameni de știință ca Newton sau Einstein și-au proclamat dependența de imaginile artistice vii primite prin experiența simțurilor, ori, ca Darwin, au deplîns o viață dedicată abstracțiunilor.

Indiferent dacă sîntem oameni de știință sau artiști, ținta noastră este ceea ce Wordsworth numea „fericirea în cele mai largi pături ale poporului“, o societate eliberată de nevrozele ei, o civilizație lipsită de amenințarea războiului distrugător. Această țintă nu va fi nicicînd atinsă prin legislație politică sau prin oricare formă de constrîngere totalitară. Schimbarea trebuie să se producă organic, și trebuie să corespundă acelor legi fundamentale care determină, din clipa nașterii, echilibrul fizic și psihic al vieții nedesfășurate încă.

Aceste legi sînt cunoscute. Rămîne numai să le amplificăm pînă la dimensiunea problemei noastre sociale și să le însuflețim cu acea credință în viață care reprezintă confirmarea finală a oricărei strădanii omenești. Căci viața, în ascunzișurile ei intime, înseamnă inteligență, îndemînare, artă. Cum vom pătrunde, însă, în aceste ascunzișuri și cum ne vom asigura că forțele creatoare ale vieții sînt eliberate ?

Un răspuns la această întrebare l-a dat Tolstoi, și cred că este adevăratul răspuns. Tolstoi n-a fost un vizionar nerealist. Era un om care trăise din plin pasiunile și tragediile vieții. Fusesse soldat și moșier, părinte și pedagog, păcătos și sfînt ; stăpînise averi mari, și dăduse săracilor tot ce a avut ; a scris cea mai mare epopee în proză din epoca noastră și stă alături de cele cîteva mari figuri ale literaturii universale. În *Ce este arta ?*, operă matură scrisă la bătrînețe, el răspunde întrebărilor școlarului Fedka — La ce servește arta ? Tolstoi a răspuns în trei propoziții limpezi : evoluția sentimentului are loc prin intermediul artei ; arta este accesibilă tuturor oamenilor ; arta și numai arta poate face ca violența să fie înlăturată. „Sarcina artei este enormă. Sub influența artei adevărate, ajutată de știință, condusă de religie, acea cooperare pașnică a omului, care e menținută, astăzi, cu mijloace externe — tribunale, poliție, institute de binefacere, control de fabrică, și așa mai departe, — va fi obținută prin activitatea liberă și bucuroasă a omului“.

Nu-i nevoie să fim de acord cu tot ce spunea Tolstoi despre artă ; cîteodată, el a permis prejudecăților morale

să-i întunece judecata estetică. Dar, ca nimeni altul (de când Platon a înțeles atât de clar), Tolstoi și-a dat seama că arta nu este un adaos ornamental la viață, „o plăcere, o consolare sau un amuzament... Arta este un purtător de cuvânt al vieții omenești, care transmite sentimentului percepțiile corecte ale omului“. Arta nu e doar un proces sau o experiență tot atât de importantă pentru viața și progresul umanității ca și știința, ci are funcția unică de a uni pe oameni prin iubirea unuia față de celălalt și față de viața însăși. De ce învață omul să cînte? De ce desenăm? Acum, Tolstoi știe să răspundă acestor întrebări, și astăzi, știm și noi să răspundem. Cultivarea artei înseamnă educarea sensibilității noastre, iar dacă nu primim o educație de acest fel, dacă minile noastre rămîn goale și perceperea formei nu ne este exersată, atunci, în trîndăvie și inactivitate, ne înapoiem la violență și crimă. Atunci cînd nu există nici un fel de voință de a crea, instinctul morții pune stăpînire și determină distrugerea gratuită, fără de sfîrșit.

Educarea sensibilității — sau ceea ce numeam, într-una din cărțile mele, „educație prin artă“ — nu reprezintă o preocupare curentă în școlile noastre sau în instrucția adultă. În primele stadii — la grădiniță și în școlile pentru copiii mici, se face cîte ceva; după aceea, însă, copilul este repede absorbit într-un sistem ce ignoră evoluția sentimentului și nu prevede timp pentru activitatea liberă și plăcută a artei. Scopul exclusiv al educației devine cunoașterea; creația este preocuparea unei minuscule minorități ce se eschivează de la idealurile sociale ale civilizației noastre tehnologice. Copilul în creștere pierde treptat orice contact cu obiectele, orice capacitate de a folosi manual materialele sau de a discrimina formele. Dacă nu vom fi în stare să descoperim o metodă de educație fundamentală bazată pe aceste procese biologice elementare, nu numai că nu vom reuși să creăm o societate unită prin iubire, dar vom continua să ne scufundăm mai adînc în dezbinare, nevroze de masă și război.

AMIAZA PLINĂ ȘI NOAPTEA ADÎNCĂ

Conceptul formei în filosofia lui Ortega Y Gasset

REVOLUȚIA artei care a avut loc în epoca actuală a dat naștere, inevitabil, unor critici foarte severe. În măsura în care aceste critici apără vechea ordine, ele nu merită, în mod normal, considerația noastră. Din când în când, însă, cu totul întâmplător, critica artei moderne se bazează pe o atitudine filosofică pentru care putem avea considerație, o atitudine ce pretinde să ne justificăm propriile convingeri filosofice.

Un astfel de adversar valoros și, după părerea mea, cel mai sensibil, cel mai inteligent și, prin urmare, cel mai pătrunzător, a fost filosoful spaniol José Ortega y Gasset, născut în 1883 la Madrid și mort tot acolo, în 1955. Ortega, în nici un caz, nu a fost o figură reacționară; în multe domenii de gândire, în sociologie și științele politice, în istorie și pedagogie, în critica literară și în scrierile biografice, ca și în etică și metafizică, el a fost unul dintre cei mai elocvenți și mai inteligenți oameni din vremea noastră. Dacă ar fi scris în limba engleză, franceză sau germană, numele său ar fi familiar, astăzi, fiecăruia. A scris, însă, în spaniolă, o limbă ce-și face drum în lume, încet; în plus, era cu premeditare, lipsit de ceremonie, ceea ce displace criticului academic sau chiar editorului comercial. Ortega a refuzat întotdeauna să-și limiteze ideile sale vii la cadrul rigid al unui sistem; de la prima până la ultima sa scriere, el a rămas deschis la diversitatea și complexitatea — s-ar putea

spune chiar ambiguitatea intrinsecă — a experienței. Asta nu înseamnă, bineînțeles, că a refuzat vreodată să ia o poziție personală, sau că n-a dat dovadă, dacă împrejurarea o cerea, până și de prejudecăți. În general, s-ar putea spune, chiar, că poziția pe care a acceptat-o a fost o poziție extremă, fiind legată de un punct geografic, Mediterana. I-ar fi fost ușor să pretindă că nu există nimic de extremă în legătură cu acest punct, care, după cum arată numele, se află în mijlocul pământului; totuși, i s-ar fi putut răspunde că, în primul rînd, spaniolii săi s-au făcut vinovați de tulburarea echilibrului Lumii Vechi, prin descoperirea și cucerirea unei Lumi Noi. Dar chiar înainte de descoperirea Americii, acest echilibru fusese răsturnat de invaziile și de călătoriile dinspre și înspre răsărit și mieznoapte, și este semnificativ faptul că Ortega însuși a trebuit să meargă în Germania pentru a-și asigura o bază în filosofie.

Cu toate acestea, ca noțiune culturală, Mediterana rămîne utilă și Ortega a trebuit să-și cheltuiască cea mai mare parte din energia intelectuală pentru a o apăra. A trebuit, poate, să plece în nord ca să devină conștient de trăsăturile caracteristice ale propriei sale culturi care, altfel, ar fi putut să i se pară prea obișnuită pentru a merita vreun comentariu. Ca om al Mediteranei, el trăise, îndeobște, cu „sălbăticia aspră a realului“, una din expresiile sale, și a trebuit să descopere că exista o altă alternativă, anume, retragerea în ceea ce un poet nordic numește Curtea Interioară, lumea impresiilor, a sugestiilor și a esențelor. Și-a dat seama, totuși, de acest al doilea domeniu al existenței numai pentru a-l respinge: „pentru un om al Mediteranei, afirma el în prima sa carte, lucrul important nu este esența unui obiect, ci prezența, realitatea lui“. ¹ „Cîtă vreme nu facem distincție între obiecte și aparența obiectelor, declara el, ceea ce este mai autentic în arta sudică va scăpa înțelegerii noastre.“

El înclina să identifice arta nordului cu impresionismul, — „dorința de a afla sensibilul ca atare“, și nu ne-ar

fi permis nouă, celor de la miazănoapte, să ne numim realiști. Numai atunci cînd a fost înregistrată, măsurată, supusă unei ordini civilizate, adică, *gîndită*, impresia devine un lucru real, capabil să fie folosit pentru a ne construi personalitatea și felul de viață. Perceperea, spunea el, „ajunge completă numai prin concept. Senzația ne dă impresia obiectelor, nu obiectele însele.”²

În același timp, Ortega și-a dat seama bine de pericolul unei abordări conceptuale a artei, căci aceasta ar putea să ducă la dezumanizarea artei, cum este titlul uneia din cărțile lui de mai tîrziu. El a ieșit din încurcătură cu ajutorul a două artificii, unul fiind semnarea naturii întîmplătoare a conceptului, prin el însuși un artificiu pentru a face posibilă filosofia. După părerea lui, grecii nu inventaseră conceptul, exact, ca instrument de gîndire, ci, mai degrabă, ca un instrument de observație. Cu alte cuvinte, conceptele se formează pentru a da înțeles observațiilor noastre; departe de a fi un înlocuitor al spontaneității vieții, conceptualizarea este, de fapt, (după Ortega), procesul prin intermediul căruia facem viața inteligibilă și liniștită. După propriile cuvinte ale lui Ortega, „conceptul înseamnă claritate în interiorul vieții, lumina revărsată pe lucruri, nimic mai mult, nimic mai puțin”.³ Acest cuvînt, „claritate”, va rămîne cuvîntul-cheie din întreaga gîndire a lui Ortega, și el este un ideal căruia se cuvine să-i acordăm atenția cea mai înțelegătoare, fără să fim, totuși, intimidați de forța lui emotivă.

Cel de al doilea artificiu folosit de Ortega ia forma unui paradox — a unui ideal de *rațiune vitală*, care, iarăși, e prezent în filosofia sa, chiar de la început. Pentru mine, acesta e un ideal foarte seducător și corespunde îndeaproape acelei sinteze între rațiune și romanticism care a făcut obiectul primului meu eseu de critică filosofică, scris cu mult timp înainte de a fi luat cunoștință de opera lui Ortega. Și' într-un caz și în celălalt, ideea nu era originală; ea se conturase încă de pe vremea primilor filosofi romantici, Schelling și Novalis

și este deja prezentă în poezia lui Goethe. Ea a cîștigat o nouă dimensiune, o dimensiune biologică, în filosofia lui Bergson, iar Bergson l-a influențat pe Ortega. Fundament al acestei idei este faptul evident că însăși viața, ca forță și ca principiu, e greu de înțeles în natura ei esențială, care este natura ei *vie*. După cum spunea Wordsworth, „omorîm pentru a diseca“, sau, cu termenii lui Bergson, inteligența poate sesiza numai ceea ce este discontinuu, viața depozată de mișcare, moartea. Un alt eminent filosof contemporan al Spaniei, Unamuno, a insistat toată viața asupra aceluiasi fapt : rațiunea, spunea el, este dușmanul vieții ; spiritul caută ceea ce-i mort deoarece îi scapă ceea ce-i viu.

Ortega nu putea accepta această dicotomie între viață și rațiune, și principalul său efort, ca filosof, s-a îndreptat către formarea unei sinteze convingătoare a acestor polarități. El s-a sprijinit, îndeosebi, pe o analiză logică a celor două concepte, cu toate că a avut grijă să atragă atenția că logica nu mai era instrumentul inflexibil de analiză, transmis de timpurile clasice ; astăzi, ne stau la dispoziție logici alternative, cunoașterea însăși fiind doar o formă din bogata morfologie a gândirii.⁴ Propria mea supoziție, și, indiscutabil, ea nu se bazează pe o cunoaștere întru totul desăvîrșită a operei lui Ortega, este că acesta fusese impresionat de bazele biologice ale filosofiei lui Bergson și, deși n-a putut accepta critica făcută de Bergson intelectului, Ortega a înțeles, totuși, că viața însăși e realitatea, iar rațiunea, pur și simplu, o formă și o funcțiune a acestei realități. Se poate ca în acest punct să fi fost influențat de Nietzsche. Există în gândirea sa un element, pe care discipolul său Mora l-a numit *perspectivism*, element derivat probabil din Schopenhauer și din alte concepte germanice despre *voință*, Ortega folosind, de pildă, expresia „voință spre concret“.⁵

Nu dezaprob acest tip de umanism teleologic ; dimpotrivă, este singurul tip de umanism care se sprijină pe faptele biologice. Oricum, tendința mea, în măsura în

oare am urmat-o, este ca, bizuindu-mă, pe cercetările psihologice mai noi, care, la rîndul lor, reprezintă tot fapte biologice, să urmăresc aceste fapte pînă la originile lor genetice, așa cum a făcut-o, în mod remarcabil, Piaget. Astfel, urmărind originile nu numai ale inteligenței, dar și ale tuturor însușirilor ce diferențiază mintea omească, descoperim cît de intim se dezvoltă organismul viu, în primul său contact de tatonare cu mediul înconjurător material indiferent, de la senzație și sentiment la concepte și inteligență. Rațiunea apare, într-adevăr, ca o formă și funcțiune a vieții, și nu ca instrument separat — „un instrument sau un aparat, cum ar spune Ortega, pentru luarea în posesie a obiectelor... un instrument cu ajutorul căruia înțelegem obiectele”.⁶ Singurul instrument implicat în această acțiune este percepția care reprezintă ceva mai mult decît simpla senzație. Ortega afirmă în mod exact, că senzația ne dă impresia obiectelor, nu obiectele înseși. Dar, așa cum au demonstrat atît de limpede psihologii gestaltiști, în actul percepției există deja un simț al echilibrului sau al stabilității, un principiu al plăcerii rudimentar, iar ceea ce determină întregirea viziunii nu e conceptul, ci acel lucru care se percepe. Aceasta este baza oricărei critici pe care trebuie să o fac bogatei și luminatei filosofii a lui Ortega: ea rămîne prea intelectuală în premise. „Numai atunci cînd un lucru este *gîndit*, spune Ortega, ajunge el în puterea noastră.” „Numai atunci cînd este *văzută* și *simțită* o conexiune, aș spune eu, un lucru ajunge în puterea noastră.” Și acesta, aș sugera, este singurul sens în care se poate spune despre rațiune că reprezintă o formă și o funcție a vieții. În bogata morfologie a gîndirii, ochiul care gîndește, după cum îl numea Paul Klee, este probabil forma cea mai vie a rațiunii. Nu ajunge ca ochiul să vadă; el trebuie să vadă obiectul pe fundalul lui, în relația cu alte obiecte; trebuie să vadă și să facă legături.

Uneori, s-ar părea că Ortega însuși gîndea exact acest lucru. „Sînt compus din mine însumi și din evenimentele din jurul meu” este una din celebrele sale maxime. Dar

țelul lui Ortega este să se închipuie pe sine în legătură cu evenimentele din jur, să devină conștient de sine ca de o inteligență aflată în centrul unui aranjament distinct de fapte brute, o inteligență capabilă să despartă și să definească multiplicitatea senzațiilor, descoperind printre ele o ierarhie de valori. De aici, idealul său de claritate, ideal *par excellence* mediteranean, după părerea lui Ortega. Mintea intră în luptă cu haosul senzațiilor avînd această funcție vitală : să înțeleagă, pur și simplu, evenimentele din jur, și numai în măsura în care mintea, adică rațiunea, își exercită această funcție vitală, viața capătă semnificație.

Și, astfel, ajungem la idealul mediteranean caracteristic, cel al *clarității*, cuvînt ce punctează toate scrierile lui Ortega.

Desigur, e un ideal captivant, și a constituit o mare atracție pentru inteligența oamenilor de pretutindeni, în chip special, poate, a celor din nordul sumbru și melancolic. Ne gîndim la entuziasmul lui Goethe și, de asemenea, la cel al lui Shelley pentru acest ideal clasic. Dar el nu este singurul ideal posibil, existînd de fapt, un ideal antitetic, chiar la nivelul senzației ; nu un ideal al obscurității, cu atît mai puțin al întunericului, care ar fi, probabil, adevărata antiteză a clarității, ci un ideal al nuanței, al umbrelor subtile și contururilor nedefinite — *Toamna* (*Autumn*) lui Keats.

Ea este anotimpul cețurilor și al rodniciei coapte — numeroasele celebrări din poezia și pictura engleză, — al crepusculului și al nopții, chiar al întunericului însuși ca sursă de inspirație și viziune. „Blîndă e noaptea.“ Privighetoarea ce cîntă în întuneric este o pasăre nemuritoare, sărbătorită la nesfîrșit, veșnic consolatoare,

Darkling I listen...

*Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain**

* Pe care o ascult în întuneric...

Acum, mai mult ca oricînd, pare plăcut să mori,
Să te sfîrșești, fără durere, la miezul nopții

Poate că acest ideal al Noptii esențiale, îl exprimă cel mai bine Byron :

*All Heaven and earth are still — though not in sleep,
But breathless, as we grow when feeling most ;
And silent, as we stand in thoughts too deep : —
All heaven and earth are still : From the high host
Of stars, to the lull'd lake and mountain-coast,
All is concentrated in a life intense,
Where not a beam, not air, not leaf is lost,
But hath a part of being, and a sense
Of that which is of all Creator and defence.
Then stirs the feeling infinite...
A truth, which through our being then doth melt
And purifies from self : it is a tone,
The soul and source of music, which make known
Eternal harmony...*

*...Oh night,
And storm, and darkness, ye are wondrous strong,
Yet lovely in your strength...*

*...Most glorious night !
Thou wert not sent for slumber ! Let me be
A sharer in thy fierce and far delight, —
A portion of the tempest and of thee ! **

* Liniștite sînt Cerurile și pămîntul tot, și, deși nu dorm,
Ele stau cu respirația tăiată, asemenea nouă cînd sîntem foarte emoționați,
Și tăcute, ca atunci cînd rămînem adînc pe gînduri.
Liniștite sînt Cerurile și pămîntul tot ; de la îndepărtata puzderie
De stele, pînă la legănatul lac și pînă-n poala muntelui,
Totul e concentrat într-o viață intensă,
În care nici raza, nici aerul, nici frunza nu se pierd,
Dar care este o parte din fire, și are un sens
A ceea ce este, dintre toate, Creatorul și protecția.
Atunci se iscă sentimentul infinit...
Un adevăr care se topește, atunci, prin ființa noastră
Și se purifică de la eu ; el este o modulație,
Sufletul și izvorul muzicii ce face cunoscută
Armonia eternă....

*....O, noapte,
Și furtună, și întineric, voi sînteți uimitor de puternice,
Fermecătoare, totuși, în tăria voastră...*

Astfel de omagii adresate Întinericului și Noptii s-ar putea cita la nesfârșit, ele fiind atât de scumpe spiritului romantic al nordului, spirit ce s-a întins peste Atlantic, la Whitman și Emily Dickinson, la Longfellow al cărui cel mai frumos poem este *Imn către Noapte (Hymn to Night)*:

*From the cool cisterns of the midnight air
My spirit drank repose ;
The fountain of perpetual peace flows there, —
From those deep cisterns flows... **

Echivalentul filosofic al unei astfel de iubiri a întinericului reprezintă o afirmare a naturii pozitive a îndoielii și a nedeterminării, ba chiar, dacă înțelegem corect pe fizicienii moderni, un principiu științific sau un postulat. Este adevărat că Ortega singur a înțeles că îndoiala nu-i ceva opus credinței, ci, mai curînd, ea însăși „un fel de credință”⁸; el era îndejuns de conștient de această distincție filosofică, pentru a evita atitudinile dogmatice în propria sa gîndire. Dar această concesie făcută în filosofie nu a atras după sine nici o umbră a idealului de claritate, atunci cînd a fost vorba de cultură. Fiind vorba de mediul ambiant sau de evenimentele din jur, era o problemă „exclusiv de nervi și de mușchi”, o problemă de a salva viața din prăpastia nesiguranței.⁹ Cultura înseamnă exact acest lucru : momentul de siguranță, de certitudine, de claritate chiar în mijlocul haosului ce ne înconjoară.¹⁰ „Orice năzuință culturală, scrie Ortega în ale sale *Meditații asupra lui Don Quijote*, este o interpretare — elucidarea, explicarea sau exegeza vieții. Viața este textul

....Prea minunată noapte !

Tu n-ai fost trimisă pentru dormit ! Lasă-mă să fiu
Un participant la bucuria ta sălbatică și îndepărtată, —
O parte a tumultului și a ta !

* Din rezervoarele răcoroase ale aerului de miez de noapte
A băut sufletul meu odihna ;
Curge acolo fîntina păcii eterne, —
Din acele rezervoare adînci curge....

etern... Cultura — artă, știință sau politică — este comentariul ; ea este acel aspect al vieții, în care, printr-un act de autoreflexie, viața dobîndește strălucire și ordine. Iată de ce opera de cultură, niciodată nu poate să păstreze caracterul problematic ce ține de tot ceea ce trăiește doar. Pentru a stăpîni torentul nesupus al vieții, învățatul meditează, poetul frează, iar eroul politic înalță fortăreața voinței sale. Ar fi într-adevăr bizar dacă rezultatul tuturor acestor eforturi ar conduce doar la repetarea enigmei universului. Nu, omul are o misiune de claritate pe pămînt.“¹¹

Acestui ideal i se opun toate formele de impresionism — întreaga tradiție romantică, iar fi spus, poate, Ortega, tradiție care, în mod sigur, e indicată în această declarație din *Meditațiile asupra lui Don Quijote* : „Un stil artistic care nu conține cheia pentru interpretarea lui, care constă doar într-o reacție a unui singur element al vieții — sufletul insului — față de restul vieții, va produce numai valori ambigue“.¹²

Înainte de a reveni la reflecțiile specifice ale lui Ortega asupra artei moderne, să vedem ce se poate spune despre ambiguitate în artă, avînd în minte întreaga arie a artei occidentale, dar, mai ales, arta Evului Mediu, care reprezintă cel mai bine acest ideal opus clarității mediteraneene.¹³

Mai întîi, trebuie să observăm că distincția între aceste două idealuri (al clarității și al impresionismului) nu este o chestiune referitoare la *relativul* lor umanism. Umanismul este o categorie tot atît de vagă ca și romantismul, și pretenția partizanilor unei anumite epoci, cum este epoca Iluminismului (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea) de a fi mai umanistă decît o altă epocă, este absurdă, afară de cazul cînd sîntem gata să negăm umanității toate valorile spirituale. Este adevărat că omul și-a afirmat, din cînd în cînd, propria-i suficiență, credința în sine însuși, independența la inspirația divină și, în acest sens, umanismul este „între totul prea uman“. Ideea pe care doresc să o formulez este că actul credinței, sau metafizica nu sînt,

în esența lor, mai puțin omenești decît necredința, sau fizica. Artă romanică sau gotică nu sînt în esență mai puțin umane decît artă Renașterii. Ceea ce se schimbă, în toată această fantasmagorie a minții omului, nu e umanitatea ci modul ei de reprezentare.

Nimeni n-a fost mai conștient, probabil, de acest relativism al întregii gîndiri a omului decît Ortega, dar e îndoielnic dacă el ar fi recunoscut umanismului Evului Mediu, spre exemplu, actualitatea sau valoarea filosofică pe care a găsit-o în umanismul lumii elenistice. Și totuși, văzut fără prejudecată, umanismul Evului Mediu este cu mult mai comprehensiv decît umanismul clasic, și tocmai pentru faptul că el cuprinde atît obscurul cît și raționalul.

„Acest umanism al Evului Mediu, remarcă Henri Focillon — unul din marii lui istorici, atît cît iese el la iveală din studiul monumentelor, trece, în mod clar, cu mult dincolo de orice definiție ce ar putea căuta să-l limiteze la o moștenire, mai mult sau mai puțin precară, a antichității clasice. Există, bineînțeles, un umanism al umaniștilor, dar există și un altul, cu o sferă de acțiune mai largă, și, poate, putem afirma, mai sincer de vreme ce datorează puțin tradiției și mult mai mult vieții însăși. Grandoarea viziunii lui despre om și despre relația acestuia cu universul ni se revelează în artă medievală. El nu prezintă omul izolat. Îl arată în luptă cu cerințele, mizeriile și splendorile destinului său. Nu insistă asupra înfloririi de tinerețe a omului — în afară de cazul cînd, în sfîrșit, îl coboară în mormînt — ci îl arată la fiecare vîrstă, în orice condiții, trudind din greu și îndurînd. Orbul de sus, de pe Catedrala din Rheims, proclamă slava îngemănată a justiției divine și a răbdării omului. La armonia Evangheliilor, la majestatea teologiei, umanismul picturilor adaugă puterea simpatiei lui pentru toate ființele vii, o minunată compasiune și sinceritate și candoare a inimii. El cuprinde toate lucrurile și plasează

pe om în centru, iar acest chip al lui Dumnezeu reprezintă întreaga umanitate. În acest context, cuvîntul umanitate își atinge înțelesul deplin. Superba umanitate a sculpturii grecești este incompletă. Ea există în sfera incoruptibilului, și e o afirmare atît de categorică a omului încît îl consacră pe acesta solitudinii. Pe de altă parte, Evul Mediu îl cufundă pe om, sub toate aspectele, în fluviul obiectelor însuflețite și neînsuflețite..."¹⁴

Acest admirabil pasaj, care vede în catedralele medievale „nu numai monumente ale aceluia timp, dar și cea mai completă și mai concretă prezentare a omului și a ideilor lui, pe care o avem“, cu greu l-ar fi atras pe un spaniol care îi prețuia pe Velasquez și Goya dar nu putea să vadă în El Greco decît „un oarecare regres“.¹⁵ Și totuși, această perioadă de întuneric și confuzie stabilise, cu mult înaintea Renașterii, tocmai principiul ce urma să-i fie atît de scump lui Ortega, al substanțialității luminii, care fusese identificat de Sfîntul Augustin cu izvorul ceresc al vieții, cu divinitatea, și transpus într-un lanternou din piatră strălucitoare, la Saint-Denis (*Planșa nr. 44*), de către Abatele Suger, chiar la începutul Goticii.¹⁶

Observațiile acestea nu sînt, în nici un sens, arțăgoase, atîta doar că eu îmi urmăresc principalul meu scop — examinarea conceptului de umanism la Ortega în legătură cu arta modernă. Ortega, așa cum indică titlul celui mai relevant eseu al său, a văzut în întreaga dezvoltare a artei moderne un proces de dezumanizare, iar teza rămîne sau nu în picioare în funcție de validitatea conceptului său de umanism. Acest eseu a fost scris înainte de 1925, data primei ediții a volumului în care a apărut. Dacă e să facem critica lui Ortega, trebuie să ne amintim această dată, căci procesul pe care îl observa el pe atunci a atins astăzi o extremă pe care cu greu ar fi putut-o prevedea, deși acest gen de extremism reprezintă exact ceea ce a

avut el în vedere într-un eseu de mai târziu, „Despre extremism ca formă de viață”, eseu ce a fost inclus într-un volum postum, apărut în 1956, la un an după moartea sa.¹⁷ Însă germenii acestor manifestări artistice de mai târziu erau, în 1925, deja evidente pentru un critic cu spirit de observație ca Ortega; Cubismul, Futurismul, Dadaismul și Suprarealismul, și diversele forme de artă abstractă își și dezvoltaseră principalele trăsături, și ne putem îndoi dacă, patruzeci de ani mai târziu, manifestările artei contemporane conțin ceva substanțial nou.

În *Dezumanizarea artei*, Ortega susținea că arta modernă ar fi întotdeauna nepopulară pentru că e extremă; ea este esențialmente nepopulară, spunea el, ba chiar anti-populară. Proliferarea de dată mai recentă a publicațiilor la modă despre arta modernă, gloatele imense care sînt atrase de unele expoziții de artă modernă din marile orașe ale lumii, și apariția unei ultime faze în arta modernă, ce se numește, de fapt, populară („pop-art”), ar putea să pară că aruncă o oarecare îndoială asupra aserțiunii lui Ortega. Sînt dispus, însă, să admit punctul de vedere al lui Ortega deoarece, gloate sau negloate, masele *nu înțeleg* arta modernă. Este o artă pentru o minoritate, o artă esoterică și ea rămîne foarte esoterică chiar atunci cînd se pretinde foarte populară. Pe baza acestui fapt, Ortega trece la principala sa deducție, și anume că, nefiind accesibile fiecărui om, impulsurile acestei arte nu sînt „caracteristice speciei umane” — afirmație ce reprezintă, incidental, acuzația pe care Tolstoi o aducea împotriva artei moderne. Un alt ecou din Tolstoi este evident atunci cînd Ortega se apucă să dea răspuns propriei sale întrebări retorice: ce se întîmplă în mințile oamenilor, atunci cînd le „place” o operă de artă? Răspunsul, spune el, este ușor. De exemplu, unui om îi place o piesă de teatru atunci cînd devine interesat de destinele ce-i sînt prezentate, „cînd dragostea și ura, bucuriile și supărările personajelor îl emoționează pînă într-atît, încît să participe cu totul la piesă, ca și cum aceasta s-ar petrece în viața reală... În poezie el caută pasiunea și suferința omu-

lui aflat în spatele poetului. Tablourile îl atrag dacă găsește în ele figuri de bărbați și femei pe care ar fi interesant să le întâlnească.”¹⁸ Și așa mai departe : pentru cei mai mulți oameni, arta, așa cum o înțeleg ei, este un mijloc prin care intră în contact cu întâmplări omenești interesante.

El merge mai departe, atrăgînd atenția că „preocuparea pentru conținutul uman al operei este, în principiu, incompatibilă cu plăcerea estetică propriu-zisă”. Într-adevăr, „un obiect de artă este artistic numai în măsura în care nu este real”.¹⁹ Prin urmare, sîntem împinși spre concluzia că există două categorii de artă, una pentru minorități și una pentru cei mulți, iar Ortega semnalează faptul că numai cel de al doilea tip de artă a fost mereu realist. Ca exemplu, el dă Evul Mediu în care a existat o artă aristocratică — „convențională” și „idealistă”, și o artă populară — realistă și satirică. Ar fi putut să dea și alte exemple, — artele hieratice și artele populare din Egiptul antic sau din China. O astfel de diviziune reprezintă, într-adevăr, o tendință universală în istoria artei.

După părerea lui Ortega, această dicotomie poate să fie extinsă în tipul de artă convențional sau idealist pînă la un punct în care conținutul uman devine atît de slab încît e neglijabil, și acesta este punctul pe care l-am atins astăzi. El notează șapte caracteristici ale artei moderne, pe care le socotește ca demonstrîndu-i afirmația :

Arta modernă este (1) dezumanizată ; (2) evită formele vii ; (3) nu e decît operă de artă ; (4) este joc și nimic altceva ; (5) este esențialmente ironică ; (6) tinde spre realizare scrupuloasă ; și (7) arta sfîrșește prin a deveni un lucru fără consecințe.

Dintre aceste șapte trăsături ale artei moderne, Ortega consideră cea mai caracteristică tendința de dezumanizare, și, în adevăr, se poate spune că celelalte trăsături sînt

o consecință a acesteia. Dar ce înțelege Ortega prin dezumanizare și în ce măsură condamnă el această tendință? El recunoaște că tendința este inevitabilă, că ea reprezintă, dintr-un alt punct de vedere, elementul esențial al *stilului* din artă. Acuzația sa se limitează la faptul că această tendință, după părerea lui, a fost dusă prea departe: „stilizarea a înăbușit subiectul viu. Nici o relație nu e posibilă cu subiectele tablourilor moderne. Despuindu-le de aspectul lor de realitate «trăită», pictorul a aruncat în aer punțile și a ars corăbiile care ne-ar fi putut aduce înapoi în lumea noastră de fiecare zi. El ne lasă închiși într-un univers obscur cu care sînt de neconceput raporturi umane... Acest nou fel de viață care presupune anularea vieții spontane este exact ceea ce numim înțelegere și bucurie a artei.“²⁰

Ar trebui să fie evident pînă acum că ceea ce-i reproșează Ortega artei moderne este tendința ei spre abstracțiune. Deși Ortega argumentează că o artă pur abstractă nu e posibilă, întrucît „chiar în cea mai abstractă linie ornamentală se ascunde o reminiscență stăruitoare a unor anumite forme «naturale»“, intenția artistului modern rămîne totuși un act explicit de dezumanizare.

Din cînd în cînd s-ar părea că Ortega se simte înclinat spre cea mai bună dintre cele două lumi contradictorii: el înțelege că „stilul implică dezumanizare“, că stilul este „drumul regal al artei“; și totuși, a fi uman în sensul cel mai deplin al termenului înseamnă a urma realitatea și a abandona stilul. Și, astfel, ajungem la compromisul mediteranean tipic, la doctrina greacă — sau, poate, ar trebui spus aristotelică — a căii de mijloc, a măsurii, amiaza plină a intelectului.

Ortega era un filosof cu mult prea inteligent pentru a respinge extremismul artei moderne ca pe o aberație a minții, ca pe un amurg al intelectului. El a înțeles că acest extremism este un fenomen istoric care a crescut dintr-o mulțime de rădăcini încîlcite, dar socotea că o cercetare

care să explice fenomenul reclamat e o sarcină prea importantă ca să o încerce. El și-a încheiat polemica cu o acuzație finală atotcuprinzătoare : mișcarea modernă reprezintă un atac deghizat împotriva artei însăși — „o mască ce ascunde saturația de artă și ura împotriva ei” ; Ortega lăsa să se înțeleagă că acesta e doar un aspect al unui fenomen mai larg — dureroasa pică pe care omul modern din occident o poartă împotriva propriei sale realități istorice.

Că în esența ei arta modernă e strîns legată de evenimentele sociale și economice ale vremii noastre este un adevăr pe care trebuie să-l recunoaștem cu toții ; ea participă la acele elemente de revoltă și disoluție, de violență și fragmentare, de distrugere și reconstrucție care dau desfășurării politice a Europei de azi ambiguitatea ei intrinsecă. Dar asta nu face arta mai puțin „umană” ; dimpotrivă, ea îi dă artei relevanța, semnificația, onestitatea interioară pe care le are. Chiar dacă avem în vedere acel aspect al artei moderne care l-a scandalizat cel mai mult pe Ortega, voința ei spre abstracțiune, pe care era dispus să o respingă ca pe o formă perversă de modestie din partea artistului, ca pe un refuz de a fi implicat în vulgaritățile epocii moderne, chiar și atunci trebuie să dăm asigurări că o astfel de artă, prin ce are ea mai bun, prin arhitectura lui Mies van der Rohe, prin picturile lui Mondrian sau sculptura lui Gabo, în nici un caz nu este o artă negativă ; ea este o artă fără prefăcătorii. Dimpotrivă, o asemenea artă posedă cel mai înalt și mai pozitiv țel, voința de a crea o nouă realitate, de a se elibera de confuzia și arbitrariul prezentului istoric și de a-și imagina paradigmele și prototipurile unei civilizații noi și mai bune. Dacă e vorba de claritate deplină, de amiaza plină a intelectului, nu știu unde ar putea fi găsite asemenea calități dacă nu în opera acestor artiști moderni.

Nu trebuie, însă, să las cititorului impresia că arta modernă este răscumpărată de cîțiva idealisti ca Mies

van der Rohe sau Gabo. Toată afirmația mea e că viața intelectului reprezintă numai o jumătate a vieții, și că acestei emisfere de lumină îi corespunde emisfera de întuneric, cerîndu-și dreptul la recunoaștere, la reprezentare, în mod egal. Vorbesc în metafore, dar ceea ce ipostatiez eu este existența simultană a două lumi, lumea Intellectului și lumea Instinctului; iar toate încercările și ținta psihologiei moderne sînt menite să insiste pe bună dreptate asupra sănătății individuale și sociale, asupra necesității de a ajunge la înțelegere cu latura întunecată a cosmosului nostru omenesc. „Freud considera intelectul doar o speranță, scrie unul din cei mai buni comentatori ai săi, o speranță și nu o stare, iar lucrul esențial și fundamental — Instinctul. Gîndirea era un fenomen derivat sau secundar, un accident inevitabil al Instinctului frustrat ca și nevrozele.”²¹ Cu teoria sa despre libido, Freud eclipsează amiaza plină a intelectului, dar contrar opiniei unora din interpreții săi, el ne oferă oarecare speranță, și tocmai prin artă. Interpretarea dată de Freud artei ca o subjugare a nevrozei sau a bolii mintale este prea îngustă, dar, cel puțin, explică semnificația acelui tip de artă pe care-l disprețuiește Ortega sau, cel puțin, nu izbutește să-l înțeleagă: arta care corespunde nopții adînci a sufletului mai degrabă decît amiezii pline a intelectului.

Îmi iau rămas bun de la Ortega cu un sentiment de trădare pentru această însemnare critică. Ortega n-a fost un filosof reacționar; dimpotrivă, el a salutat faptul că omul modern se orientează spre viitor și nu — ca omul Evului Mediu și, la urma urmei, ca cel al lumii antice — spre trecut.²² Expresia cea mai bună, poate, a acestei atitudini deschise, o dă el în acel strălucitor eseu pe care l-a scris în 1932 pentru centenarul morții lui Goethe. Protestînd contra pasivității lui Goethe, a „Wertherismului fără vlagă”, a refuzului său de a-și trăi destinul, Ortega exclamă: „A trăi înseamnă tocmai necesitatea inexorabilă de a te defini, de a intra într-un

destin unic, de a-l accepta — adică, de a hotărî să fii *acest destin*. Fie că ne place sau nu, *trebuie* să ne realizăm «insul», vocația, programul de viață, «entelechia» noastră ; nu ducem lipsă de nume pentru teribila realitate care e eul nostru autentic (ego).“²³ Aceasta este exact credința celor mai buni dintre artiștii noștri moderni, iar extremismul lor e doar un alt nume pentru teribila realitate care e ego-ul nostru autentic.

DEZINTEGRAREA FORMEI ÎN ARTA MODERNĂ

ÎNAINTE de a vorbi despre dezintegrarea formei în arta modernă, ar trebui, poate, să definesc ce înțeleg eu prin integritatea artei.

Arta e un fenomen biologic; aceasta este supoziția mea de bază. Arta e mereu prezentă ca o caracteristică a speciei umane din momentul în care specia a apărut din obscuritatea preistoriei, și există o mulțime de dovezi pentru a afirma că arta, care înseamnă îndemânarea de a da o formă expresivă artefactelor omenești, a fost unul din agenții acestei apariții. Omul a devenit civilizat în măsura în care a putut să perfecționeze simpla utilitate, uneltele și agricultura esențiale pentru supraviețuire. Chiar aspectele sociale ale celor mai timpurii civilizații pot fi numite „civilizate” numai în măsura în care ele se ridică deasupra utilității pentru a da naștere principiilor de echitate sau dreptate, principii ce implică o discriminare sensibilă în relațiile umane. Așa cum susține Platon în dialogul său *Politicus*, statul este și el, sau ar trebui să fie, o operă de artă.

Scopul imediat al efortului creator ce duce la producerea unei opere de artă, a fost perfecționarea capacităților de percepție și discriminare ale omului, iar acest scop a fost atins printr-o înțelegere tot mai avansată a subtilităților formale. Dacă cercetăm procesul din punct

La început, conferință ținută la 28 septembrie 1964, la Kassel, Germania, în legătură cu Expoziția *Documenta III*.

de vedere ontogenetic și filogenetic, vedem cum organismul uman ajunge să stăpânească mediul înconjurător printr-o capacitate sporită de a discrimina între o formă și altă formă, iar această putere de discriminare este estetică — adică, o putere bazată pe educarea și exersarea simțurilor — văz, pipăit și auz. A discrimina între relația semnificație a unei forme sau semnificația acelei forme în câmpul senzației totale — astfel se prezintă facultatea estetică și tocmai această facultate este cea care, treptat, l-a diferențiat pe om de restul regnului animal, i-a dat acea conștiință de sine care constituie temelia religiei și a științei, și a determinat fecunditatea mereu crescută a minții și a imaginației sale. Rezultă că orice moment din istorie care provoacă o diminuare a sensibilității, o slăbire a conștiinței formei, reprezintă o mișcare retrogradă care conduce la declinul civilizației umane. Și aceasta, cred eu, este amenințarea prezentă a civilizației noastre.

Până acum, am folosit cuvântul *formă* pentru a caracteriza obiectul unei conștiințe discriminatorii, dar într-un loc am vorbit și despre *subtilitățile* formei, și în acest fel am început să introduc o limitare importantă. Forma este un concept impersonal — un concept teoretic sau absolut, — iar ceea ce există în condiția noastră omească sînt diverse aproximări ale formelor ideale. Nu intenționez să fiu metafizic în această chestiune; tot ce vreau să spun e că între un cerc perfect, desenat cu compasul, și sesizarea și reprezentarea noastră nemijlocită a unui cerc, este o deosebire determinată de organele de sensibilitate individuale. În procesul de observare și execuție, noi aproximăm legile matematice și, așa cum au remarcat toți filosofii artei sensibili, ceea ce numim operă de artă păstrează aceste aproximări. Uneori numim opera de artă „act de tatonare specific uman”. Ruskin exprima același adevăr atunci cînd spunea că toate operele de artă autentice sînt rezultatul legilor matematice „încălțate organic”. Problema este că ceea ce numim viață și ceea ce numim lege sînt fundamental incompatibile.

tibile : viața depășește legea de dragul aventurii, al progresului, poate pur și simplu de dragul unei necesare libertăți, a libertății de joc. Cu alte cuvinte, în fiecare operă de artă autentică (și prin „autentic“ înțelegem ceva ce servește unui scop biologic, ceva ce este avantajos *din punct de vedere genetic*) există două elemente : unul de natură matematică, dând naștere categoriei de *frumos* și altul de natură organică, dând naștere categoriei de *vitalitate*. Cele mai mari opere de artă sînt cele care combină aceste două elemente într-o formă căreia îi spunem organică întrucît ea posedă și frumusețe și vitalitate.

Dacă elementele formale dintr-o operă de artă sînt, în esența lor, absolute și imuabile, acele elemente care o fac organică sînt, prin contrast, flexibile și schimbătoare, progresînd prin încercare și eroare, dobîndind eficacitate prin efort individual. Această putere a unui individ de a obține eficacitatea unei activități organice o numim *stil* și ea este la fel de esențială pentru integritatea artei ca și forma. Forma devine organică prin capacitatea individului de a o perfecționa pînă capătă vitalitate. Aceasta e întotdeauna o realizare personală — adică, nu există nimic concret sau care să se poată măsura, cu privire la calitatea dobîndită astfel ; ea este o prezență, *une durée pure* în sensul lui Bergson, și nu poate fi sesizată de intelect. Calitatea aceasta este accesibilă numai acelei facultăți pe care o numim intuiție, și nici o cantitate de scepticism nu-i în stare să ne priveze de acest cuvînt necesar pentru a indica forțele sau procesele inaccesibile pînă acum observației științifice. Într-o operă de artă, există întotdeauna acest element intangibil, de nedefinit, căruia opera de artă îi datorează vitalitatea, forța ei magică de a da intensitate vieții, iar stăpînirea de către un artist a acestei puteri transformatoare reprezintă stilul său.

În acest sens, toate epocile mari ale artei sînt vitale și toate operele de artă individuale din asemenea epoci posedă stil. Numai în perioadele decadente și academice, vitalitatea artei e sacrificată pentru reguli și formule ;

numai în astfel de perioade individualitatea și excentricitatea sînt disprețuite. Mișcarea modernă din artă este un efort imens, care durează de mai bine de un secol, pentru a-i restitui artei funcțiunea ei vitală, pentru a face din artă, din nou, un mod organic de percepție și comunicare. Delacroix, Courbet, Constable, Turner, Degas, Cézanne, Matisse, Picasso, Gabo, Moore — aceștia sînt cîțiva dintre artiștii reprezentativi care, treptat, au eliberat arta de sterilitatea ei academică, făcînd-o din nou o expresie a înțelegerii crescînde a realității de către om.

Astfel se prezintă integritatea artei: o concentrare intransigentă asupra unității formale, asupra vitalității stilistice pentru ca arta să slujească conștiința în desfășurare a umanității în efortul total de a institui o lume umană chiar în mijlocul unui univers indiferent.

Să reflectăm acum la forțele ce amenință integritatea artei, la modalitățile de dezintegrare pe care le voi trece în revistă în categoriile de *incoerență*, *insensibilitate*, *brutalitate* și *intimizare*.

Ansamblul mișcării moderne este acuzat uneori de incoerență, dar o astfel de critică confirmă incoerența cu o trăsătură caracteristică foarte deosebită, cu informalitatea (cf. Capitolul IV). Incoerența este eșecul de a atinge integritatea formei, sau indiferența deliberată față de ea; incoerența este haosul.

Informalitatea, prin care înțelegem, în general, *irregularitatea* formală, nu este în chip necesar haotică. Natura e plină cu forme organice care sînt neregulate într-un mod superficial. Ar fi posibil ca fiecare formă din natură — și nu există nici un motiv pentru care să ne limităm observațiile la formele organice — să poată fi explicată ca rezultat al unei interacțiuni de forțe, electromagnetice sau cosmice, ce se pot măsura sau prezice, însă, pentru ochiul omului, ajutat sau nu de microscop, multe din structurile materiei au un caracter informal. Din cauze pe care nu le putem explica, astfel de structuri atrag sensibilitatea noastră estetică, ne fascinează. Exemple evidente sînt norii cumulus pe un cer senin, petele de pe

ziduri, formațiile de licheni de pe arbori, formațiunile neregulate de rocă, în special cele erodate de vînt sau de apa mării. Dar în natură, există mii și mii de asemenea forme neregulate care prezintă, dintr-un motiv misterios, același gen de fascinație.

Artistul modern știe să creeze forme care sînt neregulate în sensul acesta, și care au o putere de atracție similară. Micșorarea cunoscută sub numele de Expresionism abstract s-a dedicat explorării acestui tărîm al formei neregulate, și nu e nici o îndoială că fiecare artist în parte poate înzestra astfel de forme cu stil și vitalitate. Semnificația lor mai profundă nu va fi exclusă; ele ar putea să fie forme arhetipale, corespunzătoare unui sindrom psihic din mintea artistului. Dacă acel sindrom este personal, el nu poate să obțină din partea spectatorului nimic mai mult decît curiozitate sau simpatie, cu greu simțăminte estetice. Dar formele arhetipale ar putea să aibă o semnificație universală, dacă am accepta ipoteza lui Jung despre un subconștient colectiv. Este greu de explicat, pe baza oricărei alte supoziții, extremele pe care le atinge informalitatea (de exemplu, unele din picturile artiștilor americani cum sînt De Kooning, Sam Francis, Jackson Polloc, Franz Kline etc. *Planșa nr. 55—57, 59*). Chiar dacă ei nu înregistrează nimic mai mult decît formula grafică a unui gest, gestul, în măsura în care nu e fără rost și deci incoerent, este probabil semnificativ; caligraful înregistrează o stare de spirit.

Incoerența este fără sens: ea înseamnă ruptura tuturor relațiilor semnificative, și corespunde sfărîmăturilor lăsate de un cutremur de pămînt. Există artiști contemporani care nu ezită să expună sfărîmăturile unei tulburări mintale corespunzătoare unui cutremur de pămînt. O astfel de dezintegrare formală este întovărășită de obicei de o altă amenințare împotriva integrității artei: lipsa de stil, sau insensibilitatea.

Stilul, așa cum observa Goethe o dată, aparține celor mai adînci temeuri ale personalității. El este o mărturie vizibilă a ciocnirii care are loc în psihic între spirit și

materie, spunându-ne în ce măsură spiritul a fost în stare, pe această arenă, să îndrepte materia pe calea satisfacerii propriilor ei cerințe de exteriorizare sau expresie. Ca indivizi aruncați în societate, noi sîntem obligați să comunicăm unul cu altul, nu numai pentru ajutor reciproc în lupta pentru supraviețuire, ci pentru încrederea în noi înșine, la drept vorbind pentru conștiința de sine. Devenim persoane distincte numai în măsura în care ne afirmăm deosebirile, și ne afirmăm deosebirile prin obiectivarea lor în gesturi de diverse categorii. La un nivel elementar, astfel de gesturi ar putea să fie numai un ton al vocii, o expresie a feței, o atitudine sau o mișcare obișnuite. Dacă dorim, însă, să stabilizăm asemenea expresii ale individualității, creăm un obiect care să le poarte amprenta. Unele opere de artă nu sînt altceva decît acest lucru: expresii ale eului, dar, cum ne spunea cîndva T.S. Eliot, trebuie să avem de exprimat întotdeauna un eu. Mai adesea, totuși, nu creăm obiecte al căror unic scop să fie reprezentarea unui eu; mai degrabă, reprezentăm eul în tot ceea ce facem, așa încît, fie că pictăm un tablou, sau construim o casă, sau facem un scaun, noi lăsăm urma unicității noastre pe ceea ce facem. Acea urmă a unicității noastre este stilul nostru, și deși s-ar putea să fim influențați de modul în care alți indivizi și-au exprimat sau își exprimă unicitatea, sîntem judecați ca avînd un stil bun dacă sîntem credincioși eului nostru, sensibilității noastre unice.

Uneori se spune că putem exprima eul numai prin selecția pe care o facem în imaginile disponibile, că urmărirea originalității este zadarnică și, în orice caz, o risipă de efect. Aceasta este una din scuzele folosite pentru a justifica „pop-artă” sau oricare tip de autoexprimare, ce se dispensează de stil. Asemenea non-artă a fost numită „arta care privește lateral”, ceea ce pare să fie o mărturisire a caracterului ei evaziv. Putem să cădem de acord că eticheta de „pop-artă” induce în eroare; că „arta din ea e departe de a fi populară” și că „termenul de pop este folosit aici exact pentru că el înseamnă anti-

artă". Ceea ce se înțelege printr-o artă care este anti-artă e de fapt o artă complet lipsită de stil, și tocmai acest factor personal este cel pe care anumiți artiști vor să-l sacrifice acum, fără a sacrifica totuși valoarea artei pe piață. Obiectele trebuie făcute în continuare deoarece nu există nici un fel de negoț cu stările de spirit subiective.

Există, ni se spune în același context, „o admirație nostalgică pentru imaginile ce reprezintă, incontestabil, obiecte de rînd. Nimic nu-i mai vulgar decît un ambalaj colorat de gumă de mestecat, totuși, el posedă, fără efort și în chip automat, prin natura lui, proprietatea cea mai dorită pentru artă. Nostalgia se combină cu o altă dorință, dorința fierbinte după materialul care va fi de-a dreptul inacceptabil și care se va împlînta în gîtlejul cultivat așa cum se cuvine să se împlînte arta adevărată. Aceste cerințe, oricît de falsificate ar putea ele să pară, sînt necesități reale. Există în ele o disperare, iar această disperare a înlăturat unele din supozițiile cele mai întreținute ale picturii moderne.”¹

Putem înțelege dorința de a crea o artă care să se împlînte în gîtlejul cultivat „așa cum se cuvine să se împlînte arta adevărată”; aceasta a fost dorința tuturor artiștilor revoltați împotriva tradițiilor academice ale trecutului. Aceasta a fost în mod sigur dorința dadaistilor și a suprarealiștilor din vremea noastră, și unul din aspectele cele mai plicticoase ale artei numite eronat pop-artă este repetarea gesturilor care se împlîntau în gîtlejul educat acum cincizeci de ani, dar care au fost înghițite de multă vreme și eliminate pentru că își îndepliniseră scopul. Nu există nimic nou în pop-artă, cu atît mai puțin în folosirea de către ea a imaginilor populare luate de pe pachetele de țigări și comicsuri; exact același gen de sfărîmături a fost exploatat de artiști precum Kurt Schwitters, Picabia, Marcel Duchamp și Man Ray. Există însă această deosebire: în revolta lor extremă împotriva artei cultivate, dadaistii rămîneau artiști, adică, își păstrau stilul. Chiar atunci cînd, ca în cazul lui Marcel Duchamp, nu era implicat nici un fel de stil, ci mai

degrabă selectarea și izolarea unui „anume tip de obiect”, gestul era tot atât de efemer pe cât de spiritual. El n-a fost proiectat ca o glumă care să fie repetată.

S-ar putea spune că pînă și o glumă ar putea să aibă stil, și acest lucru e adevărat. Fiecare gest omenesc, atât timp cât este expresiv, are stil, ceea ce reprezintă și justificarea acțiunii de a picta. Dar gestul trebuie să aibă un scop semnificativ, el trebuie să trimită mingea în acea parte a terenului de tenis în care o așteptăm cel mai puțin, acolo unde cîștigă un punct. Un gest monoton nu are nici un fel de stil; el este rezultatul plictiselii.

Absența stilului conduce la apoteoza brutalității. Că această însușire ar putea fi oferită drept un substitut al stilului nu e surprinzător poate, într-o epocă ce se distinge prin vandalismul și violența ei criminală. Ea este explicată, probabil, și într-o oarecare măsură justificată ca revoltă împotriva sofisticării și rafinamentului, și este semnificativ faptul că e mai răspîdită în arhitectură decît în celelalte arte (deși are analogii în literatură). În arhitectură ea are unele avantaje evidente: economisește bani și prin urmare prezintă interes pentru omul de afaceri insensibil. Aspectul ei vizual este stîngăcia, iar un gest brutal în artă e tot atât de urît ca un gest brutal în comportament.

Un gest brutal poate fi folosit pentru a inspira groaza, și există în artă efecte admisibile atunci cînd înțelesul e cel de groază sau de *terribilită*. Din motive misterioase, frumusețea și groaza stau foarte strîns împreună, dar, atunci cînd le găsim asociate într-o operă de artă, faptul semnificativ este asocierea lor, nu prezența unui element sau a celuilalt. Groaza este introdusă, în teatrul grecesc sau elizabetan, pentru a produce catarsis-ul, pentru a lăsa o liniște ce pare cu mult mai intensă după trecerea furtunii. Nu acesta este însă țelul contemporanilor noștri brutaliști, care nu sînt în stare să efectueze o sinteză între groază și frumusețe, dar care-și lasă publicul într-o stare de indignare și profundă întristare.

Ceea ce înțeleg prin nesiguranța numită *intimizare* este o caracteristică generală a artei moderne, o caracteristică ce merită mai multă considerație decât i s-a dat pînă acum. Vorbim despre o glumă intimă, vrînd să spunem prin asta o glumă ce nu poate fi înțeleasă sau apreciată de toată lumea, o glumă care este distractivă probabil doar pentru cel care o face. Tot mai mulți din tinerii noștri artiști comit în picturile și în sculptura lor glume de acest fel. Autorul anonim al expunerii pe care am citat-o mai sus susține că „noțiunea de *expresie* și noțiunea de artist, înțeles ca un individ aflat în comunicare cu noi prin intermediul unui cod pe care-l putem descifra, nu sînt adecvate situației. Noțiunea de relație între artist și spectator, analogă într-un fel cu o relație verbală este total demodată, și demodată nu numai pentru Albers și Kline ci, în egală măsură, pentru Appel și Giacometti. Tot ceea ce știm este că un creator de artă a simțit nevoia unui anumit gen de obiect în viața lui — în atelierul lui — și a procedat la crearea acestuia, și că alții, văzînd obiectul, recunosc nevoia și o consideră satisfăcătoare.”

Aceasta pare să fie o situație illogică. Artistul, ni se spune, nu are nici o dorință de a comunica cu noi; el creează numai „un anumit gen de obiect” pe care îl vrea în preajmă pentru a-și satisface o nevoie intimă. Dacă îi violăm însă intimitatea, atunci el ar putea să descopere că, în definitiv, obiectul său intim satisface necesitatea noastră intimă. Cu alte cuvinte, el a realizat o comunicare, s-a exprimat pe sine într-un semn sau simbol care are semnificație generală.

Acest lucru pare să fie un noroc ieșit din comun și dacă se întîmplă ca intrusul în intimitatea artistului să fie un colecționar sau un negustor care și el are nevoie de „un anumit gen de obiect”, atunci indiferentul artist este și mai norocos — nevoile sale intime devin valori publice. Dar situația e întotdeauna aceasta? Nu e mai probabil că artistul sau „creatorul de artă”, cum e numit el acum, „simțînd nevoia”, face un obiect care nu are nici o semnificație pentru nimeni în afară de el

însuși, un obiect fără frumusețe sau vitalitate, un obiect de non-artă?

Aceasta este, într-adevăr, ceea ce se întâmplă în majoritatea cazurilor. Aceste mîzgăleli și linii dezlîinate, aceste asamblări de vechituri ruginite de la grămada de deșeuri sau maidanul de gunoi, ce înțeles sau semnificație pot avea ele pentru „alții”, afară de cazul în care se face o concesie noțiunii de relație între artist și spectator? Arta este comunicare și, cu toate că fiecă metodă și fiecare gen de material sînt admisibile, materialele și metodele trebuie să stabilească o relație vizuală între artist și spectator. Arta întotdeauna a fost și trebuie să rămînă un mod de exprimare simbolică, iar acolo unde nu există nici un simbol și, prin urmare, nici un fel de exprimare, nu există artă. A nu afirma acest lucru, cu toată convingerea posibilă, înseamnă a trăda o credință sacră.

S-ar cuveni să fiu mai precis, să numesc artiștii și criticii care au trădat această credință. Ezit să fac asta, nu numai pentru că numele lor este imens ca număr, dar și pentru că mișcarea reneagă chiar conceptul responsabilității personale. Întregul scop al artei ca activitate creatoare și cognitivă este pus sub semnul întrebării. Lucrul la care asistăm nu este numai dezintegrarea formei în artă, ci dezintegrarea inteligenței însăși, o decădere în eternul „bîlci al distracțiilor” care nu este nici bîlci nici distractiv, ci un infern în care vandalii unei economii urbane, alienați intelectual și insensibili moral, năvălesc în nemiloasa lor căutare a unui obiect asupra căruia să-și cheltuie energiile distructive.

Dezintegrarea, prin definiție, nu are nici un principiu unificator, însă trebuie găsită o etichetă care să acopere diversele fenomene ale scenei contemporane, și astfel termenul de „pop-artă” a ajuns la modă. El a fost inventat prin analogie cu muzica pop, dar muzica pop este autentic populară, o versiune modernă a muzicii folclorice. S-ar putea să fie complicată și să contrazică toate canoanele muzicii academice, dar ea izvorăște din popor și satisface nevoia de stimulare și eliberare emoțională a

oamenilor. Pop-artă nu poate ridica o astfel de pretenție : ea nu are nici un fel de rădăcini în cultura de masă, iar pretenția ei de a selecta și de a accentua imagini populare este o înșelătorie. Ceea ce exploatează ea este, în cea mai mare parte, un lucru cu totul deosebit : imaginea comercială — adică, o imagine născocită de agenți publicitari abili pentru a convinge publicul să cumpere bunurile de masă (băuturi, alimente conservate, cosmetice, mecanisme de orice fel) sau, alternativ, pentru a convinge același public să sprijine un anumit gen de distracție (sport, cinematograf, dans). Ceva mai deosebite, dar justificate și ele din punct de vedere comercial, sînt diversele tipuri de desene umoristice care în mod sigur exploatează emoțiile maselor, dar fac aceasta nu pentru vreo satisfacție emoțională, ci pur și simplu pentru a încuraja vînzarea unei publicații periodice cu reclame comerciale. Întreaga gamă a unor astfel de imagini populare este un produs secundar al capitalismului competitiv și, ca atare, nu există în țările necapitaliste.

Nu fac o astfel de remarcă dintr-o înclinație etică ; întotdeauna arta a fost indiferentă față de legile morale. E de conceput ca imaginile vizuale inventate pentru exploatarea publicului să poată ajunge substanța unei arte picturale autentice, opera lui Stuart Davis, pictor american revendicat adesea ca precursor al „pop-artei“, fiind un exemplu de artă autentică de acest tip. Dar în tablourile lui Stuart Davis (*Planșa nr. 60*) imaginile se supun unei discipline estetice ; ele sînt compuse cu tot atîta grijă ca imaginile dintr-o pictură academică — Stuart Davis ar putea fi criticat, într-adevăr, pentru felul său academic de a folosi imaginile populare. Din cînd în cînd, un artist pop poate folosi acest material cu o acuitate intelectuală și cu o îndemînare compozițională care să dea spectatorului o tresărire momentană de plăcere ; acest fapt ar explica atracția pe care o exercită pictori ca Larry Rivers, Kitaj (*Planșa nr. 61*) și Rauschenberg. Asemenea pictori au o „caligrafie“ ce poate fi recunoscută, și-și asamblează sfărîmăturile lor vizuale cu un simț

atent pentru culoare și compoziție. E îndoielnic, totuși, dacă aceste rămășițe ale unei conștiințe estetice sînt suficiente pentru a le salva operele de incoerența finală.

Se va spune că astfel de criterii estetice sînt în afara chestiunii : aceasta este anti-artă, nu artă, iar estetica este un cuvînt murdar. Artistul pop seamănă cu acei ateîști care-și fac religie din necredința lor : el nu acceptă nici un etalon de judecată. Nu se adresează nici unui public, și nu reprezintă nici un punct de vedere. El se face ecoul poeziei lui Goethe din care și-a luat deviza nihilistul Max Stirner ; a mizat totul pe nimic :

Ich hab' mein sach' auf nichts gestellt

O filosofie a nihilismului, a egoismului extrem, este permisă, dar ea trebuie să fie exprimată coerent dacă e să fie luată în serios. Și, cu tot disprețul său pentru valorile estetice și morale, pentru modelele academice și categoriile artistice, artistul pop vrea să fie luat în serios — altfel, de ce își expune operele în public și-i cere acestuia să plătească pentru ele prețuri pipărate ?

În sfîrșit, așa cum sugerează un foarte pătrunzător critic (Anita Brookner în *The Burlington Magazine*, din iunie 1964), această absență a modelelor devine în cele din urmă plicticoasă. În recenzia sa la Expoziția Gulbenkian din Galeriile de artă Tate, recenzie ce se află în catalogul din care am și dat cîteva citate, ea observă că „aceste tablouri nu sînt doar spălăcite (sau ciudate, sau provocatoare) ; ele pur și simplu nu sînt explicite“. Prin aceasta, ea vrea să spună că, deși aceste tablouri pot fi „explicite ca efect“, ele rămîn „de nepătruns în ceea ce privește mobilul lor“. O pictură dadaistă avea o *raison d'être* : să-și bată joc de pretențiile și solemnitatea artei academice ; pictura suprarealistă pretindea că se află „în slujba revoluției“. Chiar futuriștii, deși și-au proclamat vehement independența față de toate valorile acceptate, disprețul pentru muzee și biblioteci, au propus totuși idealuri noi. „Măreția lumii a fost îmbogățită cu o nouă frumusețe : frumusețea vitezei“, declarau ei în primul

lor Manifest. Ei au respins idealurile de „armonie“ și „bun-gust“, dar în locul acestora au pus idealuri ca „dynamism universal“ și „transcendentalism fizic“, chiar „sinceritate“ și „puritate“. Pop-artă nu are nici un ideal deosebit, ca mișcare artistică, ea crede numai într-o legătură cu ceea ce există în activitățile urbane. Artiștii pop nu au nici un interes pentru natură, dar înlocuiesc natura cu haosul vizual din preajma lor. Legătura lor cu viața este promiscuă și, cu toate că trebuie să se conformeze anumitor limitări materiale pentru a asambla o imagine efectivă, ei se agață de orice mortăciune din canalul de scurgere al orașului.

Ei reușesc să pună în încurcătură pe critici, iar acest lucru poate să fie unul din țelurile lor. A da o mare importanță bufoneriilor lor înseamnă a cădea în cursa pe care ne-au întins-o. Ei ne silesc să fim solemni în fața unor naivități, să creștem baloanele-jucărie cu bisturiul. Nu artiștii sînt cei care provoacă pe critic, ci oamenii de rînd care nu au nici un simț al valorilor estetice. Acești oameni, datorită faptului că sînt plictisiți și înstrăinați, acceptă în locul operei de artă (care întotdeauna cere concentrare și efort din partea spectatorului) o incitare a simțurilor tot atît de scurtă și banală ca o completare la un spectacol într-un parc de distracții. Cei ce s-ar cuveni să fie blamați sînt negustorul de artă și directorul muzeului, deoarece ei fac achizițiile din spațiul expoziției; din nefericire, totuși, ei pot să spună, perfect adevărat, că nu fac altceva decît să dea publicului ceea ce acesta dorește.

Și astfel ajungem, în cele din urmă, la problema socială — nu atît la chestiunea rolului artistului în societate, sau la chestiunea folosirii potrivite a timpului liber într-o societate de consum, ci, mai degrabă, la problema generală a decăderii civilizației noastre.

Am început prin a afirma că artă este un fenomen biologic, strîns legat de dezvoltarea conștiinței de sine și a inteligenței. Relația dintre dezvoltarea individului și dezvoltarea socială este strînsă și intricată; s-ar putea

spune că omul se dezvoltă ca specie, dar că pașii hotărâtori sînt făcuți de indivizi. Bineînțeles, biologul va pune la punct o asemenea generalizare vagă și va avea rezerve față de ea, dar singura chestiune pe care doresc să o formulez nu va fi contestată — anume, că ceilalți oameni sînt parte a mediului înconjurător în care individul își dezvoltă conștiința despre lume. Fiecare din noi este o parte a celuilalt, și victoriile noastre asupra naturii se obțin prin ajutor mutual.

Arta este, în același timp, o activitate care perfecționează sensibilitatea și o activitate care inventă și desăvîrșește simbolurile exprimării. Aceste două aspecte ale vieții omului — autointegrarea și intercomunicarea — sînt inseparabile.

Întregul proces, implicînd gestul, vorbirea, inventarea semnelor și alfabetelor, reprezentarea metaforică a experienței (mit, istorie, poezie, artă plastică) este infinit de complex, însă întotdeauna, în momentul de început al evoluției, focarul strălucitor al atenției și intenției animale este sensibilitatea discriminatorie — adică, facultatea estetică. A slăbi această concentrare nervoasă de energie, sau a te lipsi de ea înseamnă a renunța nu atît la lupta pentru existență, întrucît aceasta depinde de abilitate și de forța brută, cît la voința de a trăi din abundență, la revărsarea erotică a energiei în tărîmul libertății și al delectării.

Distincția subtilă între trăire și delectare, între satisfacție și plăcere se realizează prin procesul estetic, prin discriminarea formelor și înțelegerea senzuală a stării de obiect, a acelei ființări-în-sine care transcende ființarea-pentru-un-scop. Aceasta nu e o distincție metafizică; este o distincție pur practică în evoluția umanității, și pe înțelegerea acestei distincții se întemeiază întreaga alcătuire a civilizației: nu numai gîndirea metafizică dar și invenția științifică și tot ceea ce cutezăm să numim progres, menite să ne ușureze destinul animalic.

Poate să pară greu de pus sub semnul egalității toate variatele manifestări ale artei cu această realizare a civilizației umane și, indiscutabil, noi folosim noțiunea de

artă într-un sens foarte larg, în sensul unei discriminări sau rafinări progresive a percepției. Dar tocmai acest sens larg este cel care acoperă toate manifestările de artă din istorie (de la picturile preistorice din peșteră la pop-artă) și este sarcina și datoria criticului să decidă care din manifestările acestea diverse este pozitivă și care negativă. Artă este în slujba vieții, critica este în slujba vieții; oricare altă supoziție este o trădare a destinului nostru uman.

În ce măsură sîntem responsabili noi, criticii, de actuala fază nihilistă din artă? Este ea o consecință logică a tot ceea ce ne-am străduit să facem în ultimii cincizeci de ani? Mișcarea care a început cu Cézanne și cu hotărîrea sa de a smulge secretul ființei din universul vizibil, duce ea în mod logic și inevitabil la actuala dezintegrare a imaginii vizuale? Mi-aș pune cenușă în cap dacă aș gîndi astfel. Dimpotrivă, marea întreprindere inițiată de Cézanne a apucat adesea o cale greșită și unele din călăuzele ei s-au pierdut în deșert. Însă linia principală a progresului este clară și consecventă. Fie că se prezintă ca o extindere a experienței perceptuale sau ca o realizare a sentimentului interior, scopul esențial al artistului modern este statornicirea ființei. El și-a eliberat viziunea de sarcina ei de reproducere numai, obsesie a tradiției Renașterii degenerate, și a îndrăznit să fie creator, adică, să treacă dincolo de nivelul acceptat al existenței. Vorbesc în termeni oarecum heideggerieni, dar Heidegger este singurul filosof modern care a înțeles că arta are acest scop vital și predominant, anume, că ea este un act de violență care dezvăluie ființa. Artă este ceea ce determină în modul cel mai nemijlocit ca ființa să dureze, stabilizînd-o în ceva prezent, adică în opera de artă. Pentru acest motiv, artă trebuie să fie întotdeauna revoluționară, căci, în situația noastră existențială, nu putem rămîne inactivi (inactivitatea în acest sens este o moarte în viață). Ne luptăm neconținut cu aparența și împotriva nimicniciei care este moartea. Sîntem mereu amenințați de dezintegrare spirituală și mintală, preludiu al dezinte-

grării fizice și al morții, iar arta reprezintă efortul de a rezista dezintegrării, „de a ne redobîndi ființa din confuzia exterioară”. Acest lucru nu-l putem face prin gîndire, prin orice fel de inteliecție. Ființa poate fi dezvăluită numai într-un obiect, iar momentul dezvăluirii este momentul în care devenim conștienți de *logosul* încorporat în opera de artă.²

Această mare acțiune a fost trădată de arta tolerantă din zilele noastre, arta care „abandonează principiile călăuzitoare filosofice”. Această artă fără concentrare, fără legături, această artă care se laudă cu inconsecvența și incoerența ei nu e de loc artă și, deși unii din profesioniștii ei sînt neîndoielnic sensibili, ei sînt asemenea copiilor delicvenți care distrug fără rușine un obiect frumos pentru că nu sînt iubiți, pentru că iau în nume de rău lumea, pe care nu ei au făcut-o, o lume într-adevăr întristătoare — o lume caracterizată, în cuvintele lui Heidegger, prin „dispariția zeilor, distrugerea pămîntului, standardizarea omului, supremația mediului”.³

Mi-am pierdut prea mult timp cu critica unei faze a artei moderne, fază ce este indiscutabil efemeră și care s-ar putea să nu mai fie la modă înainte ca aceste cuvinte să poată avea vreun efect. Dar condițiile sociale care determină ivirea unui asemenea gen de anti-artă nu-s efemere; ele există în noi cu o intensitate tot mai sporită și înspăimîntătoare. Cîtă vreme nu vom putea să oprim aceste procese de distrugere și standardizare, de materialism și mijloace de comunicație de masă, arta va fi întotdeauna supusă amenințării dezintegrării. Artele autentice de astăzi sînt angajate într-o luptă eroică împotriva mediocrității și a valorilor de masă, iar dacă vor pierde această luptă, atunci arta, în oricare accepție semnificativă, va fi moartă. Dacă arta moare, atunci spiritul omului devine neputincios și lumea recade în barbarie.

NOTE EXPLICATIVE

PREFATĂ

1. (p. 12) *The Life of Forms in Art* (Viața formelor în artă). Traducerea engleză a volumului *La Vie des formes*, Paris, 1936. New York (Wittenborn), 1948.

I. ORIGINALITATEA

1. (p. 16), R. Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution* (Baza Materială a evoluției), London și New Haven (Yale Univ. Press), 1940.
2. (p. 17), Colecția Bollingen, vol. XXIX. New York (Pantheon Books), 1951. O altă traducere a fost făcută de Shih-Hsiang Chen și publicată separat de Anthoensen Press, Portland, Maine, în 1953. Citez traducerea aceluiași pasaj :

Asemenea clipe în care Spiritul și Materia
fac o comuniune desăvârșită
Și largi perspective se deschid către zone
în întregime interzise pînă atunci,
Vor veni cu o irezistibilă forță,
Și vor trece ; plecarea lor nicicum nu
poate fi împiedicată.
Ascunzîndu-se, ele dispar ca o scăpărare
de lumină ;
Manifestîndu-se, sînt asemenea sunetelor
ce se înalță între pămînt și cer.
Atît de pătrunzătoare este mintea în astfel

de clipe de înțelegere divină,
 Încît ce haos ar putea să fie acela pe
 care să nu izbutească a-l pune în miraculoasă ordine ?
 În timp ce înaripate gînduri, asemenea
 brizelor repezi, își iau zborul din
 adîncurile inimii,
 Cuvinte elocvente, ca un izvor țîșnitor,
 curg între buze și dinți.

Nici o floare, sau plantă, sau jivină
 nu risipesc prea mult splendoarea,
 Pentru a fi recreate sub pana scriitorului,
 De aici provin cel mai minunat spectacol
 care a copleșit vreodată ochiul,
 Și notele celei mai alese muzici
 care a bucurat urechea.

3. (p. 17). Iau versiunea literală a acestei strofe din comentariul profesorului Hughes.
4. (p. 17), *Zen through the Art of Archery (Atingerea stării Zen prin intermediul artei de a trage cu arcu)*, de Eugen Herrigel, London (Routledge & Kegan Paul), 1953.
5. (p. 18), *On Modern Art (Despre Artă modernă)*, trad. de Paul Findlay, London (Faber), 1948.
6. (p. 20). În această chestiune se cuvine să-mi mărturisesc pe loc dependența de Leone Vivante, filosof care și-a dedicat aproape întreaga viață tocmai acestei probleme. În special în două opere — *Intelligence in Expression with an Essay on Originality of Thought: and its Physiological Conditions (Inteligența în expresie cu un eseu asupra originalității în gîndire și condițiilor fiziologice)* și *Notes on the Originality of Thought: The Concept of Internal Necessity: Poetic Thought and Constructive Thought (Însemnări despre originalitatea gîndirii: Conceptul de necesitate interioară: gîndirea poetică și gîndirea constructivă)*, ambele traduse în limba engleză, întregul subiect este explorat cu o subtilitate și o profunzime cu care nu pot spera să concurez; îmi pot exprima doar datoria, cu o vechime de patruzeci de ani acum, față de colegul italian.

7. Ambele traduse de Profesorul Brodrick-Bullock, prima publicată de C. W. Daniel & Co. (London, 1925), a doua de John Lane (London, 1927).
8. (p. 20). Aceasta e o concepție despre poezie (și la drept vorbind despre originalitate) care e reluată de câțiva filosofi germani, în special de Ernst Cassirer și Martin Heidegger. Cf. Cassirer, *Language and Myth (Limba și mit)*, trad. de Susanne K. Langer, New York (Harper), 1946 ; Heidegger, *Existence and Being (Existență și ființă)*, London (Vision Press), 1949 („Hölderlin și esența poeziei“).
9. (p. 22), *Poetic Diction: A Study in Meaning (Stilul poetic: studiu al sensului)*, (Faber & Gwyer), 1928, pp. 134—136. Întregul capitol despre „Crearea sensului“, din care e luat acest citat, este relevant pentru demonstrația mea.
10. (p. 23), *Op. cit.*, pp. 137—138.
11. (p. 24), Citat după Derek Stanford, *Christopher Fry: an Appreciation (Considerații asupra lui Christopher Fry)*, London (Peter Nevill), 1951, p. 94.
12. (p. 25), *Biog. Literaria*, I, 15.
13. (p. 26), London (Faber & Gwyer), 1928.
14. (p. 30), De Georges Duthuit, în *The Fauvist Painters, (Pictoriști fauviști)*, New York (Wittenborn), 1950, p. 21.
15. (p. 30), Vol. I „*Museum whitout Walls*“ („Muzeul fără pereți“); vol. II, „*The Creative Art*“ („Arta creatoare“), trad. de Stuart Gilbert, New York (Bollingen Series), și London (Zwemmer), 1949.
16. (p. 32), Aceasta este observația lui Jung despre Schiller. Vezi *Psychological Types (Tipuri psihologice)*, Cap. II, „Schiller și problema tipului“ (Trad. engleză, 1938, p. 155).
17. (p. 34), Formele pe care le inventă corespund fără îndoială unei trăsături caracteristice din creația sa. Dar de la Lu Chi la Malraux, toate autoritățile pe care le-am citat sînt de acord că originalitatea se instituie la nivelul tehnic sau formal al artei ; ea nu are nimic de-a face cu ideile sau cu valorile, cu religia sau cu filosofia artistului, cu moravurile sale sau cu mediul social, ci numai cu tratarea materialului concret al artei sale.
18. (p. 35), Harvard University Press, 1947, p. 53.

19. (p. 35), London (Dennis Dobson), 1950.
20. (p. 36), pp. 90—91. Și cf. Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol (Sunet și simbol)*, New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1956, p. 222 : „Nu mintea artistului creator este cea care se exprimă pe sine în tonuri, cuvinte, culori și forme considerate drept mijloc ; dimpotrivă, tonul, cuvîntul, culoarea, forma se exprimă pe ele însele prin intermediul minții creatoare”.
21. (p. 37), Cf. Naum Gabo : „În permanență îmi pretind mie însumi și continui să-i rog pe prieteni să nu ne mulțumim cu acel aranjament plăcut de forme, culori și linii elementare pentru simpla satisfacție a aranjamentului ; cer ca ele să rămînă numai un mijloc de a transmite o imagine bine organizată și clar definită — nu doar o imagine, oricare imagine, ci o imagine nouă și constructivă, înțelegînd prin asta pe aceea care, chiar prin existența ei ca viziune plastică, s-ar cuveni să incite în noi puterea și dorințele de a intensifica viața, de a o afirma și de a-i sprijini dezvoltarea ulterioară”. „Despre realismul constructiv”, *Three Lectures on Modern Art (Trei conferințe despre arta modernă)*, New York (Philosophical Library), 1949, p. 83.
22. (p. 37), Pentru demonstrarea semnificației acestui fapt, vezi Zuckerkandl, *op. cit.*, *passim*.

II. FRUMOSUL ȘI URÎTUL

1. (p. 40), Peter Selz, *New Images of Man (Imagini noi ale omului)*, New York (Museum of Art), 1959.
2. (p. 42), Aristotel (*Poetica* V. 1) descrie comicul (τὸ κακόν) ca pe o parte (subdiviziune) a urîtului (τὸ κακόν). Masca comică, spune el, „este ceva urît și diform fără a implica durerea”.
3. (p. 43), Citatele sînt din ediția a doua, publicată cu o Introducere și Note de J. T. Boulton, London (Routledge & Kegan Paul), 1958.
4. (p. 44), Allen Tate, „Longinus” *Lectures in Criticism (Prelegeri de critică)*, New York (Bollingen Series), 1949, pp. 43—70.

Pentru influența lui Longinus asupra criticii engleze vezi T.R. Henn, *Longinus and English Criticism (Longinus și critica engleză)*, Cambridge, 1934.

5. (p. 44), *Op. cit.*, p. 124.
6. (p. 48), Cf. William Empson, *Seven Types of Ambiguity (Șapte tipuri de ambiguitate)*, London, (Chatto & Windus), 1931 ; Ernst Kris și Abraham Kaplan, „Ambiguitatea estetică”, în *Psycho-analytical Explorations in Art (Explorări psihanalitice în artă)*, New York (International Universities Press), 1952, cap. 10
7. (p. 49), Partea I, secțiunea a XIX-a, „Concluzia”.
8. (p. 53), Vernon Lee, *The Beautiful (Frumosul)* (Cambridge Univ. Press), 1913, p. 99.
9. (p. 53), André Parrot, *Sumer*, Paris (Gallimard) și London (Thames and Hudson), 1960, p. 106.
10. (p. 54), *Op. cit.*, p. XXV.
11. (p. 56), Cf. Janheinz Jahn, *Muntu ; an Outline of neo-African Culture (Muntu ; schiță a culturii neoafricane)*, trad. de Marjorie Grene, London (Faber), 1961. Ediție originală Eugen — Diederich — Verlag, 1958. Jahn își bazează această descriere a filosofiei africane pe Alexis Kagame, *La philosophie bantuwandaise de l'Être*, Brussels, 1956.
12. (p. 56), Eliot Elisofon și William Fagg, *The Sculpture of Africa (Sculptura Africii)*, London (Thames and Hudson), 1958.
13. (p. 59), *op. cit.*, Partea a doua, secțiunea a V-a.
14. (p. 60), Christian Zervos, „Conversation avec Picasso” în *Cahiers d'Art*, Paris, 1935, vol. 10, nr. 10, pp. 173—178.
15. (p. 60), Dare de seamă în *Unit one (Unu)*, editat de Herbert Read, London (Cassell), 1934.
16. (p. 60), *Eneida* VIII, 429—432 : Tres imbris torti radios, tres nubis aquae

Addiderant ; rutili tres ignis et
alitis austri ;
Fulgores nunc terrificos, sonitumque,
metumque
Miscebant operi flammisque
sequacibus ires.

17. (p. 66), Cf. „Floarea păcii”, *Eranos Jahrbuch* XXVII, 1959, p. 318.
18. (p. 66), *Collected Works (Opere complete)*, vol. 8, pp. 123—124

19. (p. 68), *The Archetypes of the Collective Unconscious. Collected Works (Arhetipii subconștientului colectiv. Opere complete)*, vol. 9, partea I, 237.
20. (p. 69), Cf. Aion, III. *Collected Works*, vol. 9, partea a II-a.
21. (p. 69), Cf. Melanie Klein, *Contributions to Psycho-analysis (Contribuții la psihanaliză)*, London (Hogarth Press), 1948, pp. 249, 269—270.
22. (p. 69), *Beyond the Pleasure Principle (Dincolo de principiul plăcerii)*, trad. în limba engleză, London, (Hogarth Press), 1942, p. 66.
23. (p. 71), *Op. cit.*, pp. 268—269.
24. (p. 72), *Ibid.*, p. 268.
25. (p. 72), „Forma în artă : interpretare psihanalitică“, *J. of Aesthetics and Art Criticism (Jurnal de estetică și critică de artă)*, vol. XVII, nr. 2 (1959), p. 198.
26. (p. 73), „Despre natura urâtului și impulsul creator“, *Int. J. Psycho-analysis (Jurnal internațional de psihanaliză)*, XXI, partea a treia, 1940.
27. (p. 73), „O abordare psihanalitică a esteticii“, *Int. J. Psycho-analysis XXXIII*, partea a II-a.
28. (p. 75), *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style (Abstracție și empatie: contribuție la psihologia stilului)*, trad. de Michael Bullock după ediția a 11-a germană. London (Routledge & Kegan Paul), 1953.
29. (p. 75), *Ibid.*, p. 45.
30. (p. 75), În *The Schools of Art in Florence (Școlile de artă din Florența)*, 1874.
31. (p. 77), *Op. cit.*, p. 212.

III. ORIGINILE FORMEI DIN ARTELE PLASTICE

1. (p. 79), Kenneth P. Oakley, *Man the Toll-maker (Omul, creatorul uneltei)*, London (British Museum), 1958, pp. 2—3.
2. (p. 80), Deschizătorul de drumuri printre pictorii cimpanzei a fost o femelă cu numele Alpha, de la Laboratorul Yerkes din Statele Unite. Un studiu analitic al desenelor ei a fost publicat de *The Journal of Comparative and Physiological Psychology (Revista de psihologie comparată și fiziologică)*, vol.

- 44, 1951, pp. 101—111. Pentru analiza picturii lui Congo făcută de Dr. Morris, vezi *The New Scientist* (*Omul de știință nou*), 14 august 1958.
3. (p. 80), Pentru o prezentare clară a acestei dezvoltări tehnice vezi Sir Francis H. S. Knowles, Bart., *Stone-Worker's Progress* (*Evoluția pietrarului*), un studiu al uneltelor de piatră din Muzeul Pitt Rivers. Oxford University Press, 1953.
4. (p. 85), J. Gunnar Andersson, *Children of the Yellow Earth* (*Copiii pământului galben*), London, 1934, pp. 293, 318.
5. (p. 85), Carl Hentze, *Les jades archaïques en Chine*, „*Artibus Asiae*” 1929, nr. 4 — Cf. și Joame Jenyns, *Chinese Archaic Jades in the British Museum* (*Jadurile chineze arhaice din Muzeul britanic*), London, 1951.
6. (p. 86), *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt* (*Olăritul preistoric și civilizația în Egipt*), New York (Bollingen Series), 1947, pp. 24—25.
7. (p. 86), *Ibid.*, p. 25.
8. (p. 88), *Ibid.*, p. 55.
9. (p. 90), E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (*Artă și iluzie*), New York și London, 1960.
10. (p. 90), *Palaeolithic Art* (*Arta paleolitică*), London (Faber & Faber), 1960, pp. 24—25.
11. (p. 92), Procesul acesta de formalizare a figurii feminine e ilustrat și mai clar de reprezentările figurii feminine în marmură din perioada cycladică ; aceasta datează din mileniul al treilea î.e.n.
12. (p. 93), *An Introduction to Metaphysics* (*Introducere în metafizică*), trad. de Ralph Manheim, Yale University Press, 1959, p. 60.
13. (p. 94), *Op. cit.*, p. 134.
14. (p. 94), Philip Wheelwright, *Heraclitus*, Princeton, 1959, p. 19.
15. (p. 94), *Ibid.*, p. 131.
16. (p. 95), *Ibid.*, pp. 14—15.
17. (p. 95), Thomas Langan, *The Meaning of Heidegger* (*Semnificația lui Heidegger*), London (Routledge & Kegan Paul), 1959, p. 193.
18. (p. 96), Wainwright, *op. cit.*, p. 159. Este mai bine să evităm, în prezenta discuție, distincția dintre *physis* și *idea*. *Idea*,

după Heidegger, „este o determinare a stabilului în măsura și numai în măsura în care acesta se întâlnește cu ceea ce se oferă privirii. Physis însă, ca forță ce iese la iveală, este, datorită aceleiași trăsături, un fenomen vizibil. În afară de cazul când vizibilul este ambiguu. Vizibilul înseamnă în primul rând acel lucru care este unitar în el însuși, care se aduce —pe-sine-în-starea-de-a-dura în unitatea sa și astfel durează. Dar, în al doilea rând, el înseamnă acel lucru care, chiar prin faptul că durează, prezintă un aspect exterior, o suprafață, oferă o aparență pe care să o privim.” (*Op. cit.*, p. 180). Cuvîntul grecesc pentru ceea ce se oferă ca aparență, pentru ceea ce ne apare în față este *eidos*.

19. (p. 97), Fung Yi-Lan, *Chinese Philosophy (Filosofia chineză)*, trad. de Derk Bodde, Peiping și London, 1937, vol. I, pp. 396—397.
20. (p. 98), Wang Pi (226—249 e.n.), celebrul comentator al cărții *I Ching*, atribuie inventarea lor lui Fu Hsi, primul dintre acești împărați legendari.
21. (p. 98), Cf. *The Children of Yellow Earth*, London, 1934, cap. X, XII, XIII, XXI.
22. (p. 99), *The I Ching or Book of Changes (I Ching sau cartea transformărilor)*. Traducerea lui Richard Wilhelm redată în limba engleză de Cary F. Baynes, 2 volume, London (Routledge & Kegan Paul) și New York (Bollingen Series), 1951.
23. (p. 100), Charles W. Hendel, „Introducere” la Ernst Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms (Filosofia formelor simbolice)*, New Haven (Yale University Press), 1953, vol. I. p. 57.
24. (p. 100), Ernst Cassirer, *Essay on Man (Eseu asupra omului)*, New York (Doubleday Anchor Books), 1953, p. 182.
25. (p. 100), *Essay*, p. 193.
26. (p. 102), *Philosophy of Symbolic Forms*, I, p. 106.

IV. INFORMALITATEA

1. (p. 104), New York University Press, New York, 1961. Subintitulată „Cercetare fenomenologică”. Editată de H. W. Janson.
2. (p. 104), New York (Bollingen Series) și London (Phaidon Press), 1960.

3. (p. 105), Rudolf Arnheim în *The Art Bulletin* (*Buletinul de artă*), vol. XLIV, nr. 1, p. 79.
4. (p. 105), *Op. cit.*, p. 4.
5. (p. 105), *Ibid.*, pp. 24—25.
6. (p. 106), *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing* (*Psihanaliza vizionării și audierii artistice*), London (Routledge & Kegan Paul), 1953. Din acest loc, argumentarea se bazează în continuare pe o comunicare științifică citită de autor la cel de al patrulea Congres internațional de estetică, Amsterdam, august 1964.
7. (p. 108), *Modern Painters* (*Pictori moderni*), vol. II, partea a III-a, secțiunea I, cap. V, p. 7.
8. (p. 111), *The Eternal Present* (*Prezentul etern*), vol. I : S. Giedion, *The Beginnings of Art* (*Începuturile artei*), New York, Bollingen Series (Pantheon Books), 1962, p. 17.
9. (p. 111), *Ibid.*, p. 22.
10. (p. 111), *Ibid.*, p. 79.
11. (p. 111), *Lascaux : Paintings and Engravings* (*Lascaux : Picturi și gravuri*), Harmondsworth (Penguin), 1959, p. 179.
12. (p. 112), *Art and Scholasticism* (*Artă și scolastică*), trad. de J. F. Scanlon, London, 1930, p. 50.

V. FORMA ÎN ARHITECTURĂ

1. (p. 113), Eseul profesorului Schapiro poate fi consultat în *Anthropology Today* (*Antropologia astăzi*), ed. A. L. Kroeber, Chicago (Univ. of Chicago Press), 1953, pp. 237—312. Folosirea cuvîntului „formă” în această definiție este probabil confuză ; „elementul constant” ar fi, din punctul meu de vedere, o expresie mai puțin ambiguă.
2. (p. 114), New York (Bollingen Series), 1956.
3. (p. 116), Cf. Werner Jaeger : *Paideia*, vol. I, p. 277. Oxford (Blackwell) 1939.
4. (p. 117), *On the Nature and History of Architecture* (*Despre natura și istoria arhitecturii*). Traduceri din diverse surse și publicate separat de Victor Hammer la Lexington, Kentucky, 1954, p. 19.

5. (p. 117), London (Duckworth), ediție nouă, cu Introducere de Herbert Read, 1932.
6. (p. 118), *Ibid.*, pp. 38—39.
7. (p. 119), *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (*Catedrala gotică: Originile arhitecturii gotice și conceptul medieval de armonie*) de Otto von Simson. New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1956.
8. (p. 119), *Form in Gothic* (*Forma în Gotic*), London (Putnam), 1927, pp. 104—105.
9. (p. 120), *Ibid.*, p. 105.
10. (p. 120), *Op. cit.*, pp. 22—23. Pentru a descrie arhitectura gotică, von Simson folosește expresii aproape identice.
11. (p. 121), *The Sculptural of Gian Lorenzo Bernini* (*Sculptura lui G. L. Bernini*) de R. Wittkower, London (Phaidon Press), 1955, p. 32.
12. (p. 123), *An Aesthetic Approach to Byzantine Art* (*O abordare estetică a artei bizantine*) de P. A. Michelis, London (Batsford), 1955, p. 40.
13. (p. 123), March Phillips, *op. cit.*, cap. V.
14. (p. 124), Mies van der Rohe, 1923. Cf. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York (Museum of Modern Art), ed. a II-a, 1953, p. 188.
15. (p. 124), Johnson, *op. cit.*, p. 189.
16. (p. 125), *Op. cit.*, pp. 12—13.
17. (p. 126), Dintr-o apreciere scrisă pentru catalogul nepublicat al expoziției Frank Lloyd Wright deschisă în 1940 la Muzeul de artă modernă, New York. Cf. Johnson, *op. cit.*, p. 201.
18. (p. 127), *An Organic Architecture: the Architecture of Democracy* (*O arhitectură organică: arhitectura democrației*), London (Lund Humphries), 1939, pp. 10—11.
19. (p. 128), *An Autobiography* (*Autobiografie*), New York (1932) și London (Faber), 1945, pp. 484—485.
20. (p. 128), *Op. cit.*, p. 50.
21. (p. 129), *The Banquet Years: The Arts in France, 1885—1918* (*Anii banchetului: Artele în Franța, 1885—1918*), New York (1955) și London (Faber), 1959, pp. 256—257.

VI. POETUL ȘI MUZA LUI

1. (p. 131), Cf. *The Form of Things Unknown: Essays towards an Aesthetic Philosophy* (*Forma lucrurilor necunoscute: Eseuri referitoare la o filosofie estetică*), London (Faber) și New York (Horizon Press), 1960.
2. (p. 132), O interpretare a semnificației pe care o are Beatrice în viața și opera lui Dante este dată de Charles Williams, *The Figure of Beatrice* (*Chipul Beatricei*), London (Faber), 1943.
3. (p. 133), *Ion*, 536 b.
4. (p. 134), *Ibid.*, 534 b.
5. (p. 134), *Ibid.*, 534 d.
6. (p. 140), *Poetry and Prose of William Blake* (*Poezia și proza lui William Blake*), ed. Geoffrey Keynes, London (The Nonesuch Press), 1927, p. 1 073.
7. (p. 142), *Ion*, 534 d.
8. (p. 142), Prefață la *Milton*, *op. cit.*, p. 464.
9. (p. 142), Ambii poeți i-au fost îndatorați lui David Hartley (1705—1757) ale cărui *Observations on Man* (*Observații asupra omului*), 1749, au o anumită pretenție de a fi socotite drept baza psihologiei asociaționiste. Prefața pe care și-a scris-o Wordsworth la „Balade lirice” a fost și ea influențată de Hartley.
10. (p. 142), *A Defence of Poetry* (*Apărare a poeziei*), 1821.
11. (p. 146), *Essays* (*Eseuri*) („Caracteristici”). Îi datorez această referință lui F.C. Prescott, *The Poetic Mind* (*Inteligența poetică*), New York, 1922. (Retipărit, Cornell University Press, 1959, p. 97.)
12. (p. 147), *Sigmund Freud: Life and Works* (*Sigmund Freud: viața și opera*), London (Hogarth Press) 1953, vol. I, pp. 270—271.
13. (p. 147), Ele au fost adunate de L. L. Whyte în *The Unconscious before Freud* (*Subconștientul înainte de Freud*), New York, 1960 ; London, 1962.
14. (p. 148), Opere complete în lb. engleză, vol. 7, *The Art of Poetry* (*Arta poeziei*), New York (Bollingen Series), 1953, p. 319.
15. (p. 149), *Ibid.*, pp. 315, 317.
16. (p. 150), *Ibid.*, p. 20.

17. (p. 150), *Ibid.*, p. 144.
18. (p. 151), *Ibid.*, pp. 63—64.
19. (p. 152), *Ibid.*, p. 61.
20. (p. 152), *Ibid.*, p. 213.
21. (p. 152), *Ibid.*, p. 214.
22. (p. 153), Owen Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning* (*Rostirea poetică: studiu al sensului*), London (Faber & Gwyer), 1928, p. 244.
23. (p. 154), Nu țin seama de faptul că multe din activitățile noastre practice reprezintă reflexe obișnuite de care cu greu se poate spune că sîntem „conștienți”.
24. (p. 156), Opere complete, vol. 7 (*Two Essays on Analytical Psychology*) (*Două eseuri asupra psihologiei analitice*), New York (Bollingen Series), paragraful 274.
25. (p. 156), *Ibid.*, paragraful 275.
26. (p. 157), *Ibid.*, paragraful 374.
27. (p. 157), *Ibid.*, paragraful 382.
28. (p. 158), *Ibid.*, paragraful 387.
29. (p. 159), *Ibid.*, paragraful 398.
30. (p. 160), Sir Russel Brain, *The Nature of Experience* (*Natura experienței*), London, 1959, p. 64.
31. (p. 160), *Psychology*, London, 1892, p. 467.
32. (p. 161), Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1911, pp. 10—14.
33. (p. 161), Introducere de Hazel F. Barnes la *Being and Nothingness* (*Ființă și neant*) (Methuen), London, 1957, pp. XIX-XX.
34. (p. 162), Everett Knight, *The Objective Society* (*Societatea obiectivă*), London (Routledge & Kegan Paul), 1959.
35. (p. 163), *Op. cit.*, p. 160.
36. (p. 164), *Ibid.*, pp. 165—166.
37. (p. 166), „Dansul și sufletul”, trad. de Dorothy Bussy (ușor modificat), London, 1951. Citat din Brain, *op. cit.*, p. 73. O traducere mai recentă în Paul Valéry, *Dialogues*, trad. de William McCausland Stewart. *Collected Works* (*Opere alese*), vol. 4. New York (Bollingen Series) și London (Routledge & Kegan Paul), 1951, p. 35.
38. (p. 167), „Probleme de psihologia artei”. *Art: a Bryn Mawr Symposium*, Bryn Mawr, 1940, p. 272.

39. (p. 167), Jubiläumsausgabe, vol. 39, p. 374.
40. (p. 168), *Op. cit.*, p. 206, *The Principles of Art (Principiile artei)* de R. G. Collingwood, Oxford, 1938.
41. (p. 168), Cf. Collingwood, *ibid.*, p. 220 : „Felul în care se prezintă o conștiință coruptă nu e numai un exemplu de minciună ; e o dovadă a bolii. Urmărirea detaliată de către psihanaliști a diverselor boli pentru descoperirea acestui focar este una din cele mai notabile și mai valoroase direcții de investigare inițiate de știința modernă ; față de principiile generale de igienă a minții stabilite de Spinoza, ea se află în același raport în care se află și cercetările detaliate ale fizicii relativiste față de proiectul unei «științe universale» a fizicii matematice formulat de Descartes.”
42. (p. 169), Collingwood, *op. cit.*, p. 207.
43. (p. 169), Brain, *op. cit.*, p. 64.
44. (p. 169), Republic (Republica), 382 a—c : „minciuna în vorbe este o reproducere a bolii din suflet, o dezvoltare ulterioară a acestei boli...” Trad. de Paul Shorey.

VII. SEMNIFICAȚIA BIOLOGICĂ A ARTEI

1. (p. 171), Povestirea aceasta, intitulată „Școlarii și arta” e tradusă de Aylmer Mande și inclusă în *What is Art? (Ce este arta?)*, Oxford University Press, 1930, pp. 1—8.
2. (p. 177), *Adventures of the Mind (Aventurile spiritului)*, din *Saturday Evening Post*. New York (Knopf), 1959, p. 10.
3. (p. 179), „Probleme de psihologie a artei”, *Bryn Mawr Symposium on Art*, Bryn Mawr, 1940, pp. 260—261.
4. (p. 180), *Gravity and Grace (Gravitate și grație)*, London (Routledge & Kegan Paul), 1952, p. 139.
5. (p. 180), New York (Doubleday), 1959, p. 240.

VIII. AMIAZA PLINĂ ȘI NOAPTEA ADÎNCĂ

1. (p. 186), *Meditations on Quixote (Meditații asupra lui Don Quijote)*, 1914, trad. în lb. engleză de Evelyn Rugg și Diego Marin, New York (Norton), 1961, p. 84.

2. (p. 187), *Ibid.*, p. 93.
3. (p. 187), *Ibid.*, p. 99.
4. (p. 188), Cf. J. F. Mora : *Ortega y Gasset*, ed. nouă, Yale University Press, 1963, pp. 90—91.
5. (p. 188), *Ibid.*, p. 30. Wilhelm Dilthey este un alt filosof genial al societății strâns înrudit cu Ortega.
6. (p. 189), *Meditations on Quixote*, pp. 91—92.
7. (p. 190), *Ibid.*, p. 99.
8. (p. 192), Cf. Mora, *op. cit.*, p. 49.
9. (p. 192), *Ibid.*, p. 63.
10. (p. 192), *Meditations*, p. 96.
11. (p. 193), *Ibid.*, p. 98.
12. (p. 193), *Ibid.*, p. 100.
13. (p. 193), Exclud considerarea ambiguității, atât de ingenios analizată de William Empson în cartea sa *Seven Types of Ambiguity* (*Șapte tipuri de ambiguitate*), drept un procedeu stilistic, cu toate că un asemenea procedeu este, evident, caracteristic mai degrabă literaturii romantice decât celei clasice.
14. (p. 195), *The Art of the West in the Middle Ages (Arta occidentalului în Evul Mediu)*, trad. de Donald King, London (Phaidon), 2 vol., 1963.
15. (p. 195), *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture (Dezumanizarea artei și alte scrieri despre artă și cultură)*, Doubleday Anchor Books, nedatat, p. 108.
16. (p. 195), Cf. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York (Bollingen Series), 1956, *passim*.
17. (p. 196), *Man and Crisis (Om și criză)*, trad. de Mildred Adams, New York (Norton), 1958. Titlul spaniol al acestui volum este *El Torno a Galileo*, 1956.
18. (p. 197), *Dehumanization*, p. 8.
19. (p. 197), *Ibid.*, p. 10.
20. (p. 198), *Ibid.*, p. 20.
21. (p. 200), Philip Rieff : Introducere la Freud, *Genl. Psych. Theory (Teoria psihologiei generale)*. New York (Collier Books). 1963, p. 10.
22. (p. 200), Cf. *Man and Crisis*, p. 214.
23. (p. 201), *Dehumanization*, p. 153.

IX. DEZINTEGRAREA FORMEI ÎN ARTA MODERNĂ

1. (p. 208), Introducere la catalogul expoziției „Pictura și sculptura unei decade, 1954—1964” organizată de Fundația Calouste Gulbenkian. Tate Gallery, London, 22 aprilie — 28 iunie 1964.
2. (p. 217), Cf. Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics (Introducere în metafizică)*, trad. de Ralph Manheim, Yale University Press, 1959, *passim*.
3. (p. 217), *Op. cit.*, p. 45.

ILUSTRATII

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Jean Dubuffet

Vaca cu ochi vesel. 1964.

Ulei pe pânză. $1,15 \times 0,89$ m.

Colecția Peter Cochrane, Londra.

2. Paul Klee

Moarte și foc, 1940.

Ulei pe pânză. $0,46 \times 0,44$ m.

Colecție particulară.

3. George Stubbs

Cal alb speriat de un leu. 1770.

Ulei pe pânză. $1,02 \times 1,28$ m.

Walker Art Gallery, Liverpool

4. John Constable

Stonehenge, Wilts (detaliu). Expus în 1836.

Acuarelă $0,38 \times 0,60$ m.

Victoria and Albert Museum, Londra.

5. Francisco de Goya

Saturn devorându-și pe unul din copii

Pictură murală transferată pe pânză $1,47 \times 0,83$ m.

Prado, Madrid.

6. Rembrandt
Boul jupuit. 1655.
Ulei pe pânză $0,94 \times 0,67$ m.
Louvre, Paris.
7. Grünewald
Răstignirea (detaliu de pe peretele altarului din Isenheim).
Aprox. 1515
Panel $2,69 \times 3,07$ m.
Unterlindenmuseum, Colmar.
8. Grünewald
Ispitirea Sf. Antoniu (detaliu de pe peretele altarului din Isenheim). Aprox. 1515.
Panel $2,64 \times 1,39$ m.
Unterlindenmuseum, Colmar.
9. Venus din Laussel, Dordogne, Franța
Epoca paleolitică (stilul périgordian).
Calcar. Înălțime 0,43 m.
Colecție particulară. Bordeaux.
10. Venus din Willendorf, Austria
Epoca paleolitică (stilul aurignacian)
Calcar. Înălțime 0,10 m.
Naturhistorisches Museum, Viena.
11. Georges Rouault
Luptător de greco-romane (Parada). 1905.
Acuarelă, guașă și pastel $0,22 \times 0,13$ m.
Musée d'Art Moderne, Paris.
12. Venus din Dobru Vestonice, Cehoslovacia
Cultura gravetiană
Pământ ars. Înălțime 0,12 m.

Institutul arheologic al Academiei de științe cehoslovace.
Praga.

13. Figurină din fildeș, Lespugne, Haut-Garonne, Franța
Epoca paleoliticului superior
Musée de l'Homme, Paris.
14. Sculptură africană (Bakota)
Fetiș funerar
Lemn alămit. Înălțime 0,70 m.
Colecția Herbert Ward. Smithsonian Institution, Washington,
districtul Columbia.
15. Pablo Picasso
Dansatoare. 1907
Ulei pe pânză 1,50 × 1,00 m.
Colecția Walter P. Chrysler Jr., New York.
16. Zeul Abu (detaliu)
Prima jumătate a mileniului al III-lea î.e.n.
Artă mesopotamiană, Regiunea Diyala, Tell Asmar.
Gips striat, bitum, sidef încrustat cu piatră neagră. Înălțime
0,72 m
Muzeul din Bagdad.
17. Amorgos. Idol de marmură
Epoca cicladică timpurie
Muzeul național, Atena.
18. Ku, zeul războiului
Insulele Hawaii, Oahu
Înălțime 0,76 m.
British Museum, Londra.
19. Figură de bărbat. Congo Belgian (Tribul Baluba)
Probabil secolul al XIX-lea
Lemn. Înălțime 0,69 m.
British Museum, Londra.

20. J. M. W. Turner
Viscol : vapor ieșind din rada unui port. 1842.
Ulei pe pânză 0,90 × 1,20 m.
Tate Gallery, Londra.
21. Henry Moore
Cap de animal. 1951
Bronz. Înălțime 0,19 m.
Colecții particulare.
22. La Belle et la Bête
Din filmul regizat de Jean Cocteau, 1946.
23. Jacopo della Quercia
Mormîntul lui Ilariu del Caretto. Aprox. 1406.
Catedrala din Lucca.
24. Topor de cremene de pe valea Tamisei (Maidenhead)
Epoca paleoliticului inferior
British Museum (Istorie naturală), Londra.
25. Topor de cremene lustruită din Bornholm
Epoca neoliticului târziu
British Museum (Istorie naturală), Londra.
26. Cuțit de cremene cioplită ondulat din Egipt
Aprox. 4000 î.e.n.
British Museum (Istorie naturală), Londra.
27. Cuțit de cremene cioplită ondulat din Egipt
Perioada predinastiilor
British Museum, Londra.
28. Pumnal neolitic de silex din Danemarca
Aprox. 1500—1200 î.e.n.
British Museum, Londra.

29. Lamă de halebardă rituală din jad
Chinezesc, înaintea anului 1000 î.e.n.
British Museum, Londra.
- 30 a. Lamă de halebardă rituală din jad
Chinezesc, perioada Shang-Ying (? 1766—1122 î.e.n.)
British Museum, Londra.
- 30 b. Halebardă ceremonială cu lamă de jad și încheietură de
bronz
Chinezesc, ultima dinastie Shang sau prima dinastie Chou
British Museum, Londra.
31. Topor șlefuit (amuletă) din Irlanda (County Down)
Epoca neolitică
Material înrudit cu jadul
British Museum (Istorie naturală), Londra.
32. Topor ritual
Chinezesc, epoca neolitică
British Museum, Londra.
33. Cap de ciocan votiv închinat zeului Nergal
Babilon. Aprox. 2500 î.e.n.
British Museum, Londra.
34. Cap de sceptru închinat zeului Mes-lam-Ta-E-A
Babilon. Aproxim. 2250 î.e.n.
British Museum, Londra.
- 35 a. Disc (pi)
Chinezesc, epoca neolitică
Jad
British Museum, Londra.
- 35 b. Buzdugan
Chinezesc, epoca neolitică

- Jad
British Museum.
36. Vas mic roșu și negru din cimitirul de la Nagada
Egipt, perioada badariană
Ceramică
Colecția Clayton.
37. Vas de lut
Egipt, perioada amratiană, înaintea anului 3000 î.e.n.
Ceramică
British Museum, Londra.
38. Contur de cerb
Pictură pe zid $0,61 \times 0,81$ m
Las Chimeneas, Puente Viergo.
39. Doi bizoni
Pictură pe zid $1,22 \times 2,36$ m.
Peșterile de la Lascaux, Montignac.
40. Parthenonul. 448—432 î.e.n.
Coloane. Înălțime 10,28 m.
Vedere dinspre răsărit către Erechtheum
41. Erechtheum. Aprox. 421 î.e.n.
Porticul răsăritean. Înălțime 6,55 m.
Atena.
42. Templul lui Zeus Olimpicul. Olimpeul
Terminat sub Hadrian în 131—132 e.n.
Coloane. Înălțime 17,07 m.
Atena.
43. Gio Ponti
Blocul Pirelli. 1958.
Milano.

44. Abația Sf. Denis
Ambulatoriul lui Suger
Secolul al XII-lea.
45. Catedrala din Durham
Naosul
Secolul al XII-lea.
46. Catedrala Sf. Petru, Köln
Naosul
Secolul al XIII-lea.
47. Sant' Apollinaire in Classe, Ravenna
535—549 e.n.
48. Sancta Sophia, Istambul
532—537 e.n.
49. Giovanni Lorenzo Bernini
Extazul Sfintei Teresa. 1645—1652
Santa Maria della Vittoria, Roma.
50. Walter Gropius și Louis McMillen
(Asociația internațională a arhitecților, Ltd.)
Universitatea din Bagdad. Arcul de la intrare. Înălțime 24,38 m.
În construcție.
51. Ludwig Mies van de Rohe
Blocul Seagram. 1958
New York.
52. Frank Lloyd Wright
Casa Kaufmann, „Cascadă”. 1936
Bear Run, Pennsylvania S.U.A.
53. Wassily Kandinsky
Pictură cu forme albe. 1913

Ulei pe pânză $1,19 \times 1,38$ m.
Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York.

54. Karel Appel

Personaj. 1961

Ulei pe pânză $1,95 \times 1,30$ m.
Galerie Rive Droite, Paris.

55. Jackson Pollock

Pictură. 1956

Acuarelă și tuș pe hîrtie $0,45 \times 0,57$ m.
Colecția Lee Krasner Pollock, New York

56. Willem de Kooning

Actualități newyorkeze. 1955

Ulei pe pânză $2,00 \times 3,00$ m.
Albright Knox Art Gallery, Buffalo.

57. Sam Francis

Galbenul aprins

Ulei pe pânză $2,91 \times 2,00$ m.
Staatsgalerie, Stuttgart.

58. Antonio Tapies

Ocre Graphique. 1960

Mijloace combinate, pe pânză $1,63 \times 1,30$ m
Galerie Stadler, Paris.

59. Franz Kline

Abstracțiune (desen fără titlu). 1955.

Tuș și ulei $0,32 \times 0,22$ m.

Colecția memorială Thomas E. Benesch
Muzeul de artă din Baltimore.

60. Stuart Davis

Lucky Strike. 1921

Ulei pe pânză $0,84 \times 0,48$ m.

Muzeul de artă modernă, New York.

61. R. B. Kitaj

O Europă timpurie. 1964.

Ulei și Colaj pe pânză. $1,52 \times 2,13$ m

Marlborough Fine Art Ltd., Londra.

CUPRINSUL

<i>Cuvînt înainte</i>	5
<i>Prefață</i>	11
I. Originalitatea	15
II. Frumosul și urîtul	40
III. Originile formei în artele plastice	78
IV. Informalitatea	104
V. Forma în arhitectură	113
VI. Poetul și muza lui	131
VII. Semnificația biologică a artei	170
VIII. Amiaza plină și noaptea adîncă	185
IX. Dezintegrarea formei în arta modernă	202
Note explicative	219
Lista ilustrațiilor	237

Redactor :
MIRCEA IVĂNESCU

Tehnoredactor :
AURA IONESCU

Lucrare executată sub comanda nr. 2589 la Oficiul Economic
Central „Carpați“, Întreprinderea poligrafică „Bucureștii-Noi“;
str. Hrisovului nr. 18 A, sectorul 8, București

Coli tipar • 15,50 + 3 coli planșe.



Ilustrația 1



Ilustrația 2



Ilustrația 3



Ilustrația 4





Ilustrația 6



Ilustrația 7







Ilustrația 10

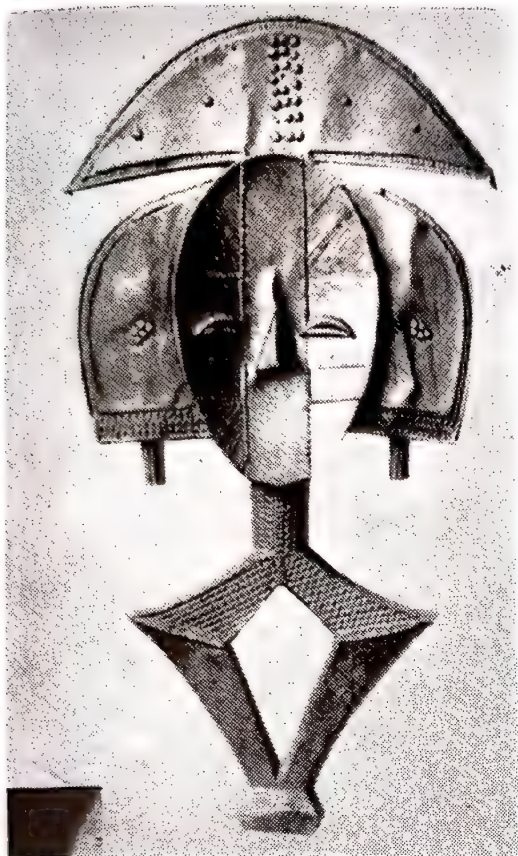


Ilustrația 11



Ilustrația 12





Ilustrația 14



Ilustrația 15



Ilustrația 16

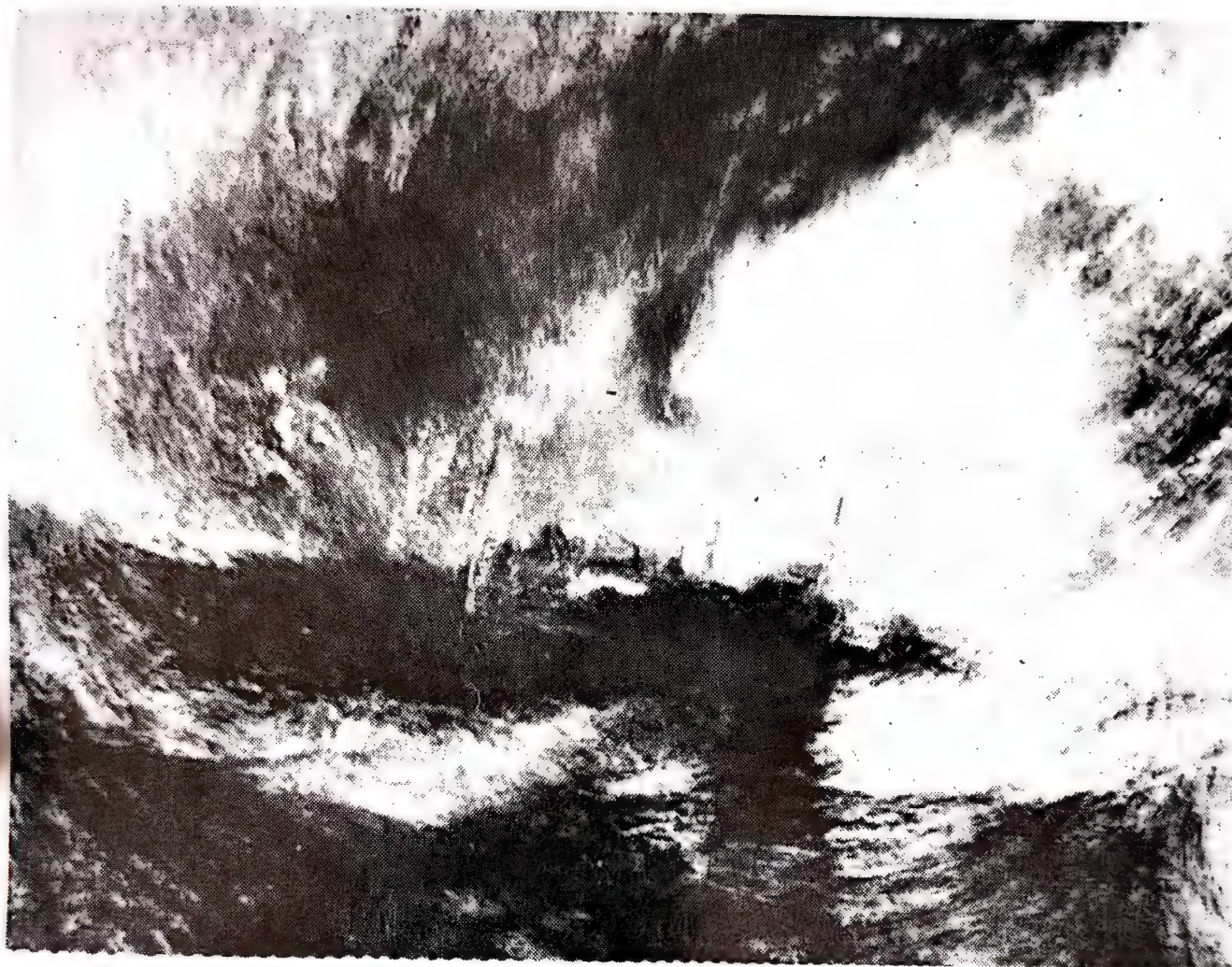




Ilustrația 18



Ilustrația 19



Ilustrația 20





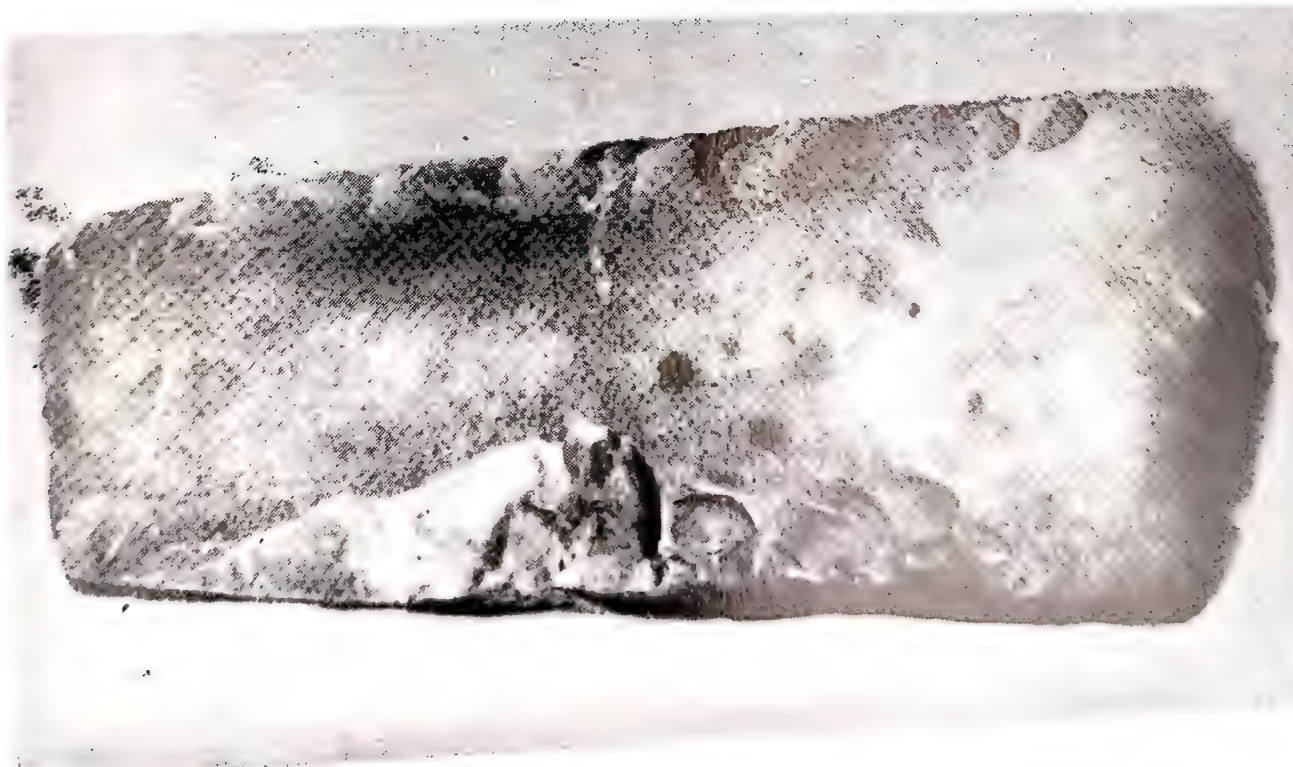
Ilustrația 22

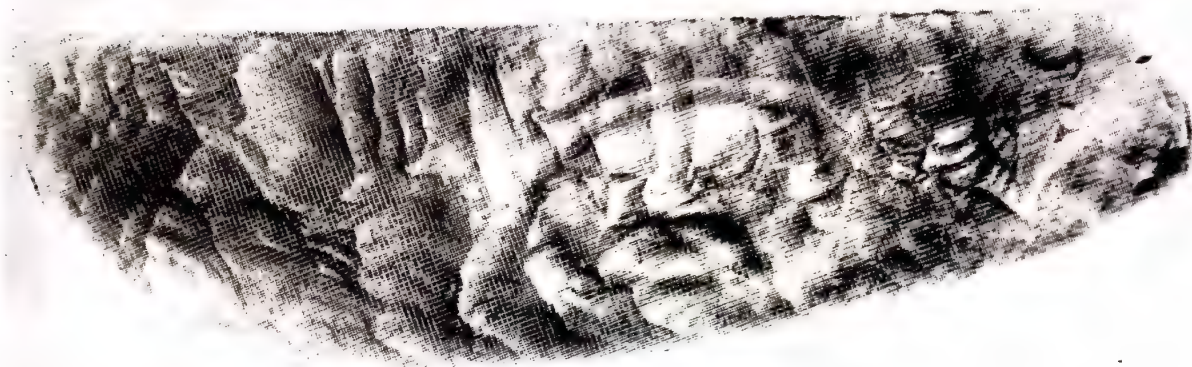




Ilustrația 24

Ilustrația 25





Ilustrația 26



Ilustrația 27



Ilustrația 28



Ilustrația 29

Ilustrația 30





Ilustrația 31

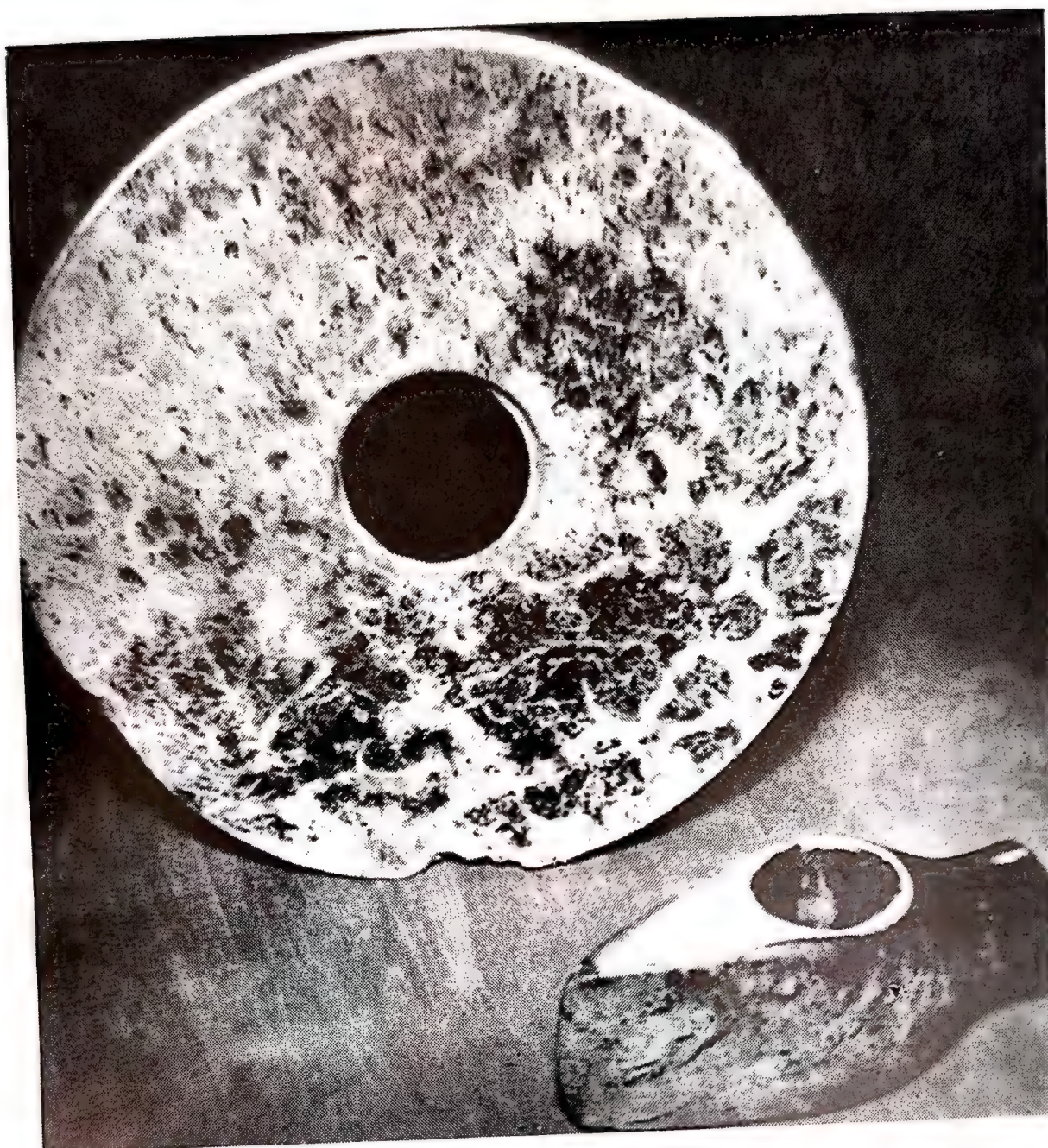


Ilustrația 32



Ilustrația 33





Ilustrația 35



Ilustrația 36

Ilustrația 37





Ilustrația 38



Ilustrația 39



Ilustrația 40



Ilustrația 41

Ilustr



Ilustrația 42



Ilustrația 43



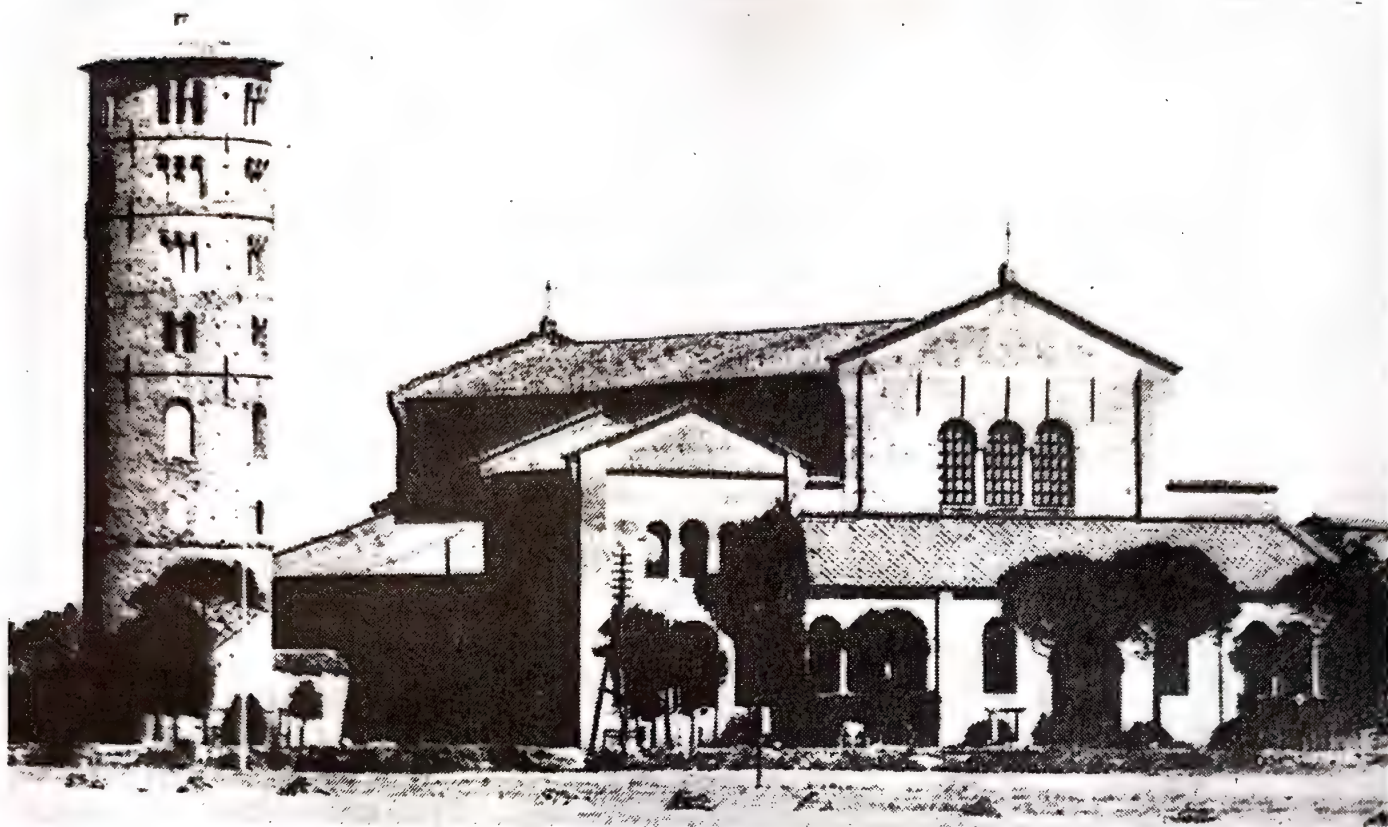
Ilustrația 44



Ilustrația 45



Ilustrația 46



Ilustrația 47



Ilustrația 48



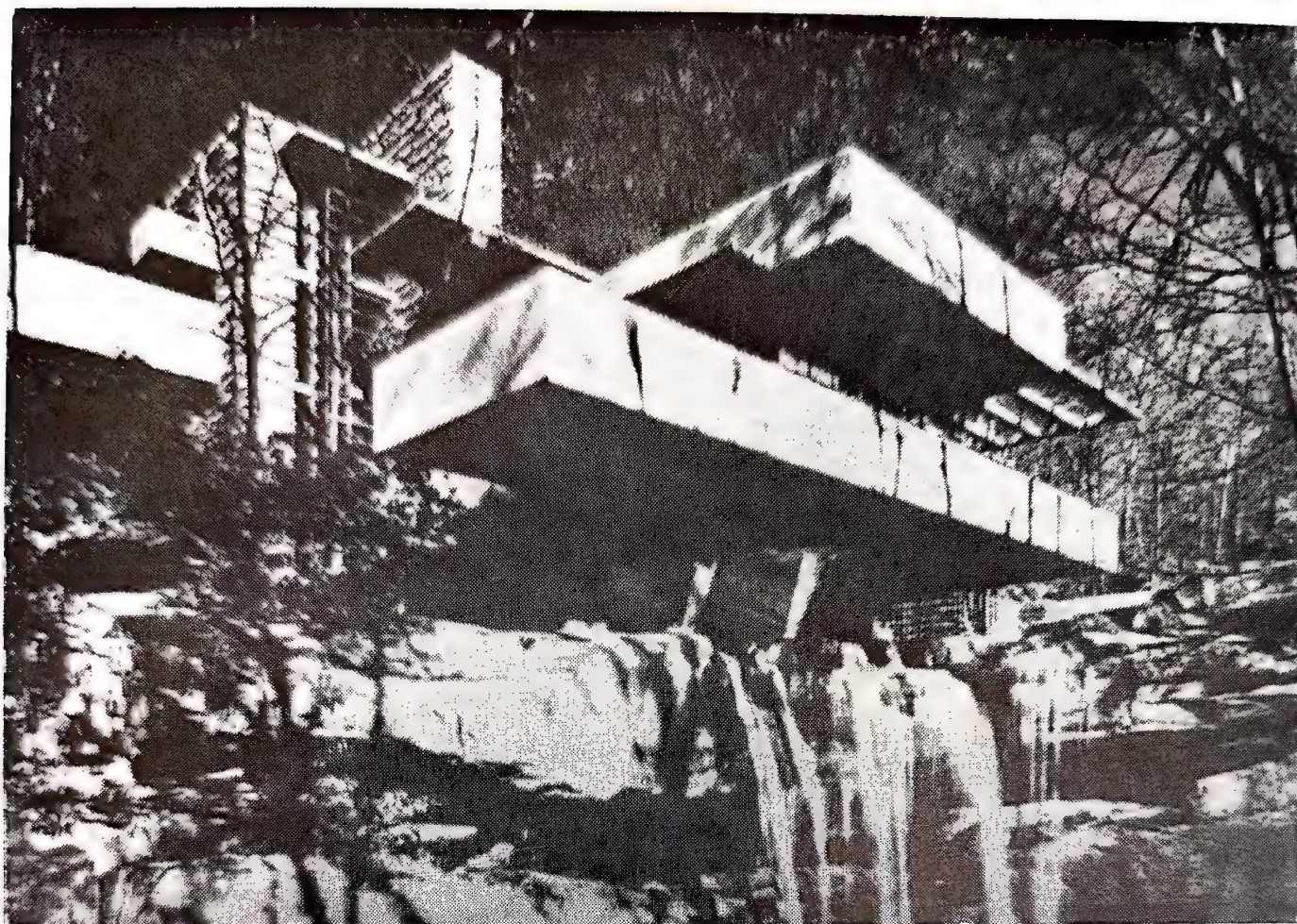
Ilustrația 49



Ilustrația 50



Illustration 55



Ilustrația 52

Ilustrația 53



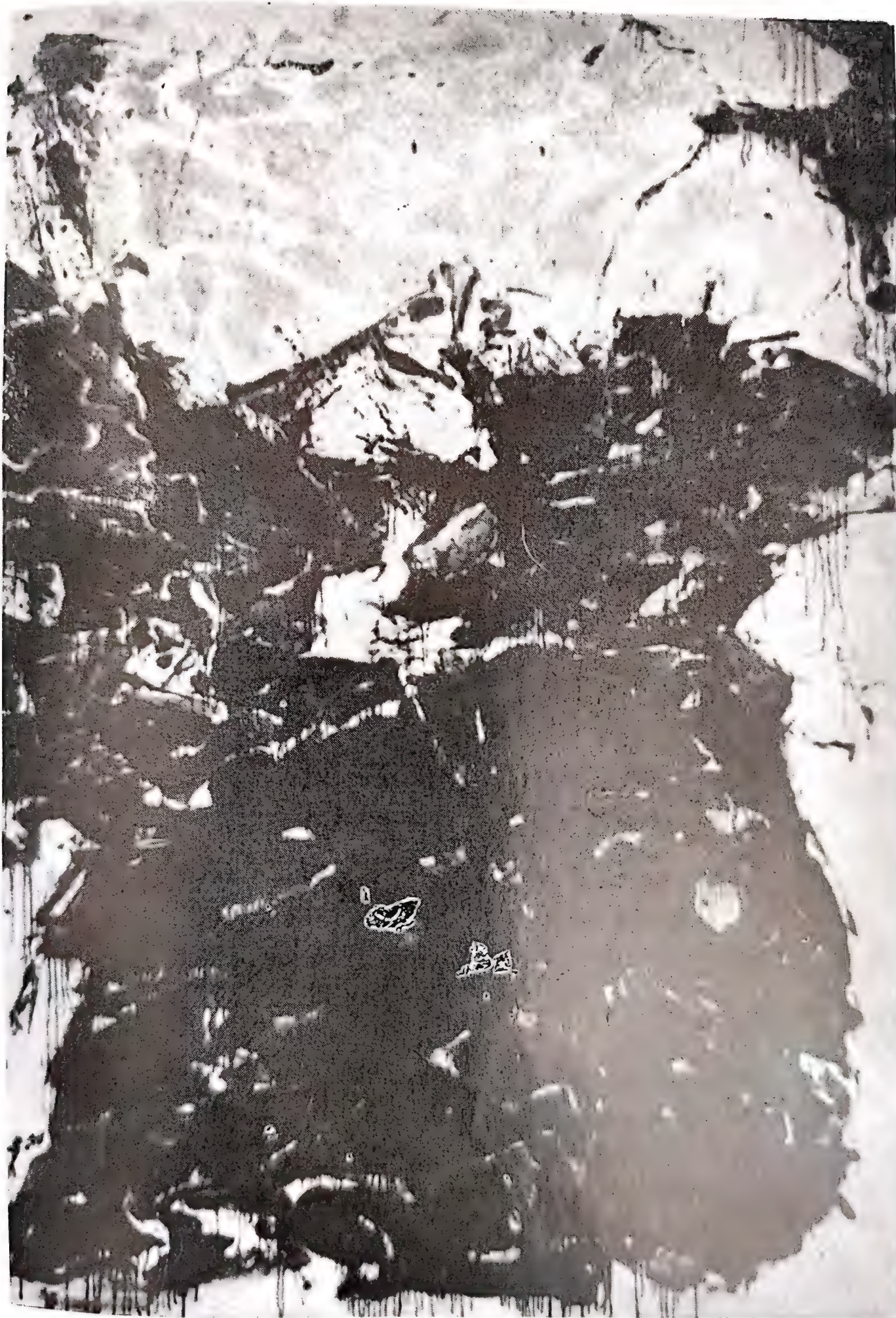




Ilustrația 55



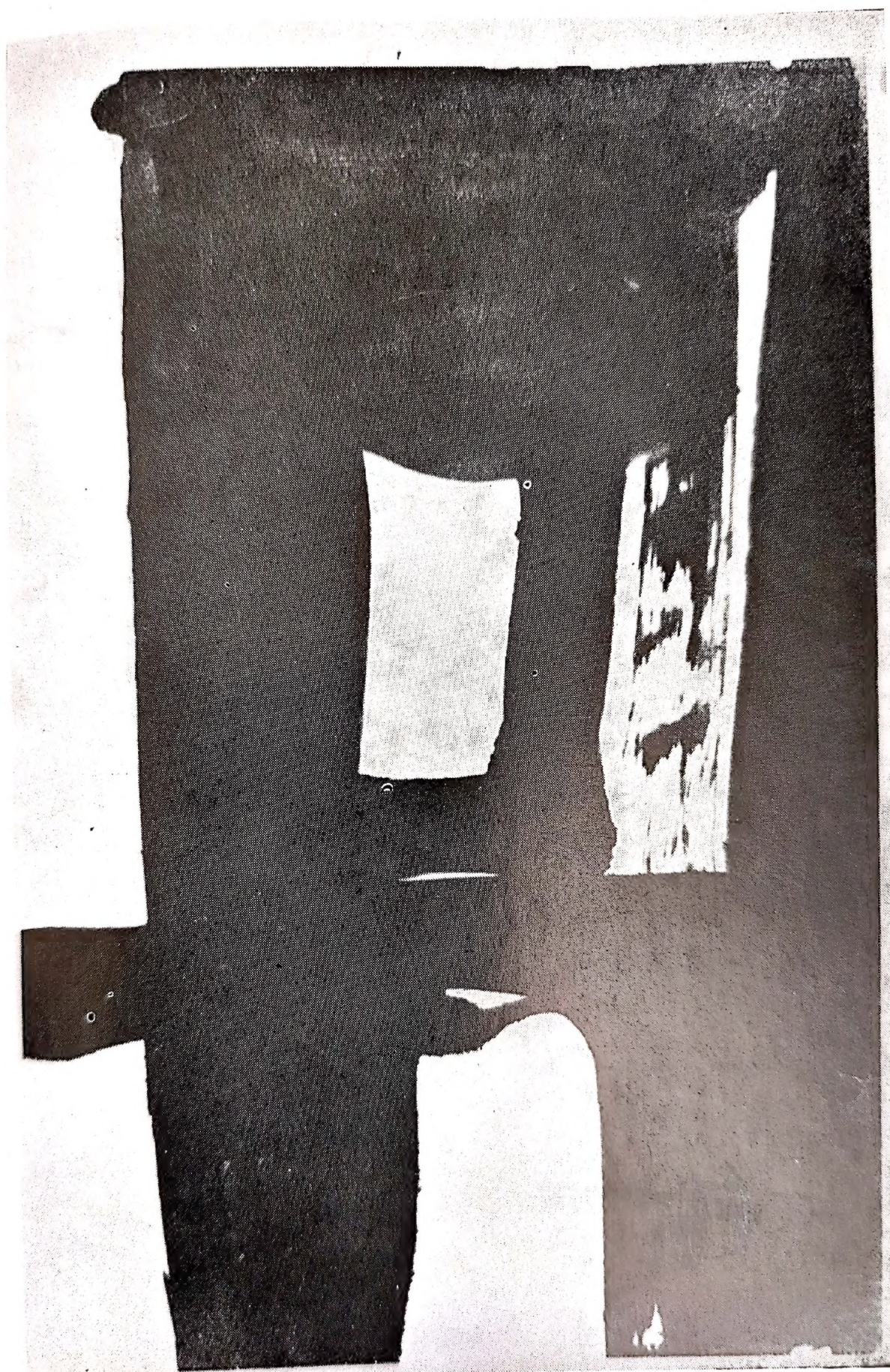
Ilustrația 56



Ilustrația 57



Ilustrația 58



Ilustrația 59



Ilustrația 60



Ilustrația 61

Arta are o mulțime de funcțiuni, cele mai multe dintre ele îndeajuns de evidente. Persistența ei ca activitate obștească, din timpul celor mai vechi mărturii ale civilizației pînă în epoca noastră, ar părea să indice un rol esențial în dezvoltarea omului. Că un astfel de rol nu este pur figurativ, ci activ în izvoarele cele mai adînci ale cunoașterii, a fost un lucru evident pentru fiecare mare filozof de la Platon la Cassirer. Arta înseamnă capacitatea dată omului de a separa o formă din haosul involburat al senzațiilor sale, și de a contempla această formă în unicitatea ei.

Artele autentice de astăzi sînt angajate într-o luptă eroică împotriva mediocrității și a valorilor de masă, iar dacă vor pierde această luptă, atunci arta, în orice accepție semnificativă, este moartă. Dacă arta moare, atunci spiritul omului devine neputincios și lumea recade în barbarie.